
cinema
nr 2
ANUL IV (38)
revistă lunară
de cultură
cinematografică
BUCUREȘTI – FEBRUARIE – 1966

cinema
revistă lunară de cultură cinematografică

SUMAR

CRONICA
Răscoala și sinteza genurilor — de *Valerian Sava* .... pag. 1
Cronica imaginii: Un film: **Răscoala** — de *Ion Frunzetti* 3
Cronica muzicii: **Răscoala** — de *Ada Brumaru*............... 4
Calea Victoriei — de *Gelu Ionescu* 5
Metaforă ori stil „nud"? — de *George Littera* 7
ȘANTIER
Încă două nume de la **Steaua fără nume:** Aurel Samson și Ion Oroveanu — de *Maria Aldea* 10
Interviu cu Decebal — de *Mircea Mohor* 12
PROFILURI
Bette Davis 13
Tati — de *Radu Gabrea* 14
PRIM PLAN: Irina Petrescu o personalitate cristalizată — de *Eva Sîrbu* 18
Ion Besoiu despre surprizele personajelor — de *M. Mohor* 18
Claude Rich sau farmecul inteligenței — de *M. Leonida* 19
DISCUȚII
Visul și arta cinematografică — de *Ileana Mărculescu* 20
TRECUT DE 70 DE ANI ȘI MEREU ACTIV
Carl Theodor Dreyer — de *Jerzy Toeplitz* 22
CORESPONDENȚE
Tatiana Samoilova, o nouă Anna Karenina a ecranului? de *M. Dolinski* și *S. Certok* 24
Să stai întins în pat... și să guști filmul preferat — de *Gideon Bachman* 25
Ce se întîmplă pe platourile din Franța — de *François Maurin*.... 25
„Cenușa" lui Wajda sau renașterea școlii poloneze? — de *M. Walasek* 27
CRONICA DOCUMENTARULUI
De ce să ne mulțumim cu puțin? — de *Ana Maria Narti* 29
CRONICA *CINEMATECII* — de *D. I. Sucheanu* 29
TELECRONICA — Filme și vorbe — de *Valentin Silvestru* 31
SCRIITORII ROMÂNI ȘI FILMUL
George Călinescu despre a 7-a artă — de *B.T. Ripeanu*........ 32

Supliment

CRONICA FILMULUI STRĂIN
Piramidele din lut ars (**Ce s-a întîmplat cu Baby Jane**) — de *Emil Nicolau* I
Arta actorului — de *Nina Cassian* II
Cînd zeii gramaticii artistice se răzbună (**Autorizația de căsătorie**) — de *Romulus Vulpescu* II
Un Dino Risi inedit (**Depășirea**) — de *Alice Mănoiu* II
„Pinguinul" nu zboară (**Pinguinul**) — de *Ion Grigorescu* III
Frumos ca un roman ilustrat (**Tom Jones**) — de *D.I.S.* IV
CONTRACRONICA
Urcînd **„Colina"** — de *Radu Cosașu* V
RAIDUL ANCHETĂ AL REVISTEI CINEMA
La ordinea zilei: Filmul de animație — de *Val S. Deleanu* VI
OPINII
Pe marginea filmelor de la CINEMATECĂ
Opt și jumătate — Film de răscruce sau impas? — de *I.M.* VIII
CARTEA DE FILM
Guido Aristarco: cinematografia ca artă — de *G.L.* VIII
MERIDIANE, SECVENȚE, INFORMAȚII



Actrița italiană Gina Lollobrigida cunoscută spectatorilor noștri din filmele Infidelele, Fanfan la Tulipe, Frumoasele nopții și Trapez. **(Foto Unitalia)**



Cunoscut din filmele A fost prietenul meu, La patru pași de infinit, Dincolo de barieră **și altele, actorul Silviu Stănculescu a reapărut pe ecran în** Camera albă.

(Foto A. Mihailopol)

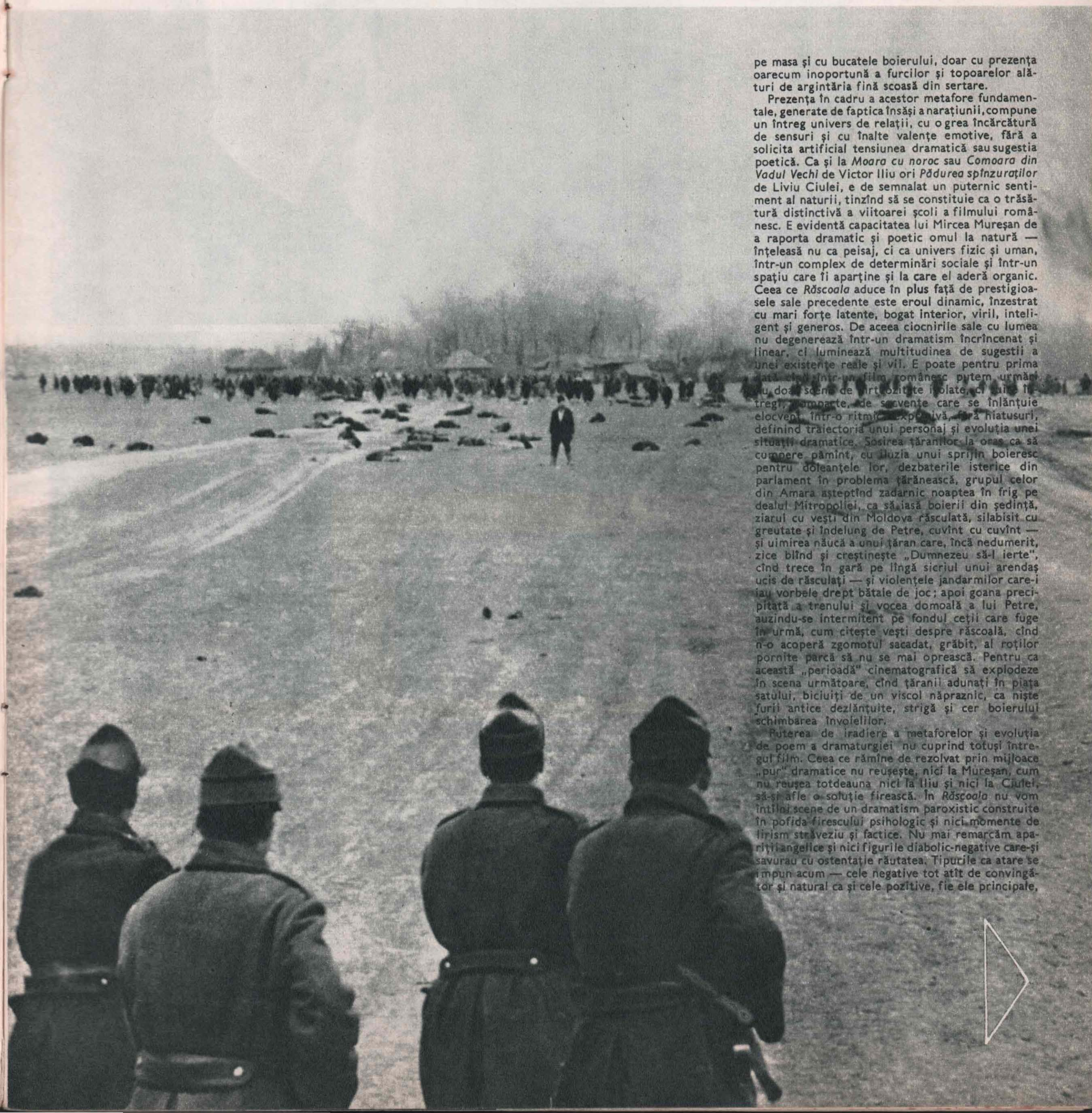
Răscoala dovedește că filmul românesc tinde să realizeze, în structura intimă a peliculelor sale, acea sinteză a genurilor artistice care a marcat adevărata naștere a cinematografului. În afara unor secvențe din producții mai recente, procesul acesta de sinteză a fost ilustrat mai demult printr-un film întreg — *Moara cu noroc*, în care Victor Iliu reușea să extragă o poezie gravă, de mit, dintr-o proză sever dramatică și lipsită aparent de valențe poetice.

Unii mai cred și astăzi că filmul e o artă de sinteză doar fiindcă ar reuni contribuțiile plasticii fotografice, ale literaturii, actoriei ș.a.m.d. E un ecou tardiv al esteticii lui Méliès care lua teme din Jules Verne și H.G. Wells, le înscena cu mijloacele teatrului și le filma din fotoliul de orchestră. Revelația noii arte s-a produs însă de-abia prin filmele lui Griffith și Eisenstein, construite cu cea mai strictă știință dramaturgică, dar străbătute de un amplu flux de poem, prin filmele lui Chaplin care contopeau comicul cu tragicul, prin cele ale lui Clair, care înnobilau vodevilul descoperindu-i nebănuite valențe de poezie. Aceștia au trecut de la sinteza exterioară a mijloacelor la sinteza de substanță a genurilor artistice.

Romanul lui Rebreanu oferă și el un material epic dispersat pe o multitudine de planuri sub forma unei narațiuni lente, aproape egale și a unor descripții obiective, reci. Mircea Mureșan și Petre Sălcudeanu îi descoperă însă structura intim-poematică. Regizorul își construiește filmul în jurul unor metafore fundamentale care iradiază, dînd viață și pulsație materialului faptic. Cerul pe care plutesc cocorii în libertate, către țările calde și pămîntul întins, uniform, într-o infinită orizontalitate, fără semne distinctive, ca al nimănui. „O lumină melancolică peste tristețea pămîntului", cum indică scriitorul și cum o realizează operatorul Nicu Stan în imagine — și un scurt panoramic de la boierii volubili din trăsură, dezvăluind între cer și pămînt chipul vizitiului Petre. El ascultă vorbăria boierilor și tăcerea pămîntului străin, uitîndu-se, pe sub pleoapele grele, la zborul liber al păsărilor, ca mai tîrziu la frumusețea tot atît de uimitoare și îndepărtată a unei goliciuni de femeie dintr-un tablou înrămat în dormitorul boieresc. Apoi copiii din sat — veniți cu steaua la conac și privirea unuia alunecînd fugară spre bradul din hol împodobit și cu focuri de artificii. Un lung prim plan al lui Petre, stînd pe prispă și contemplînd într-o zi primăvăratecă sloiurile de gheață de la streașina casei care se topesc și par niște clepsidre, măsurînd strop cu strop scurgerea lentă și dureroasă a vremii, strecurînd în suflet iluzia apropierii unui anotimp de lumină. Pentru ca, întorcîndu-se pe spate, să le vadă răsturnate, cu stropii curgînd în cer ori înlăuntrul propriei sale ființe și răscolindu-i neliniștea. Mai tîrziu, silueta de vultur pleșuv sau de stafie a boierului Iuga, e urmărită într-un panoramic complet — măsurînd în lung și-n lat moșia în puterea nopții, către hotarele ei de altădată, amenințate de duhul răscoalei — singur pe puntea corăbiei care se scufundă — sub cerul acum întunecat, cuprins pe toate orizonturile de flăcările conacelor asediate într-un straniu crepuscul. Apoi Petre flămîndul, ajuns în cămara abundentă a boierilor, cu pîinea în mînă, dar zărind pe fereastră năluca albă, ca o părere, a Nadinei care fuge desculță peste arătură, ajungînd-o și stăpînind-o, cu amărăciune și desnădejde, ca pe un drept al său, pe pămîntul atîta vreme rîvnit, sub același cer cenușiu, uniform, ca și pămîntul străin. Țăranii avînd propria lor revelație și cunoaștere de sine cînd se descoperă pentru prima dată, cu bucurie înmărmurită, răsfrînți în oglinzile mari de cleștar ale conacului; și prînzul lor tăcut, tihnit,

RĂSCOALA

şi sinteza genurilor



pe masa şi cu bucatele boierului, doar cu prezenţa oarecum inoportună a furcilor şi topoarelor alături de argintăria fină scoasă din sertare.

Prezenţa în cadru a acestor metafore fundamentale, generate de faptica însăşi a naraţiunii, compune un întreg univers de relaţii, cu o grea încărcătură de sensuri şi cu înalte valenţe emotive, fără a solicita artificial tensiunea dramatică sau sugestia poetică. Ca şi la *Moara cu noroc* sau *Comoara din Vadul Vechi* de Victor Iliu ori *Pădurea spînzuraţilor* de Liviu Ciulei, e de semnalat un puternic sentiment al naturii, tinzînd să se constituie ca o trăsătură distinctivă a viitoarei şcoli a filmului românesc. E evidentă capacitatea lui Mircea Mureşan de a raporta dramatic şi poetic omul la natură — înţeleasă nu ca peisaj, ci ca univers fizic şi uman, într-un complex de determinări sociale şi într-un spaţiu care îi aparţine şi la care el aderă organic. Ceea ce *Răscoala* aduce în plus faţă de prestigioasele sale precedente este eroul dinamic, înzestrat cu mari forţe latente, bogat interior, viril, inteligent şi generos. De aceea ciocnirile sale cu lumea nu degenerează într-un dramatism încrîncenat şi linear, ci luminează multitudinea de sugestii a unei existenţe reale şi vii. E poate pentru prima dată cînd într-un film românesc putem urmări nu doar scene de virtuozitate izolate, ci suite întregi, compacte, de secvenţe care se înlănţuie elocvent, într-o ritmică expresivă, fără hiatusuri, definind traiectoria unui personaj şi evoluţia unei situaţii dramatice. Sosirea ţăranilor la oraş ca să cumpere pămînt, cu iluzia unui sprijin boieresc pentru doleanţele lor, dezbaterile isterice din parlament în problema ţărănească, grupul celor din Amara aşteptînd zadarnic noaptea în frig pe dealul Mitropoliei, ca să iasă boierii din şedinţă, ziarul cu veşti din Moldova răsculată, silabisit cu greutate şi îndelung de Petre, cuvînt cu cuvînt — şi uimirea năucă a unui ţăran care, încă nedumerit, zice blînd şi creştineşte „Dumnezeu să-l ierte", cînd trece în gară pe lîngă sicriul unui arendaş ucis de răsculaţi — şi violenţele jandarmilor care-i iau vorbele drept bătaie de joc; apoi goana precipitată a trenului şi vocea domoală a lui Petre, auzindu-se intermitent pe fondul ceţii care fuge în urmă, cum citeşte veşti despre răscoală, cînd n-o acoperă zgomotul sacadat, grăbit, al roţilor pornite parcă să nu se mai oprească. Pentru ca această „perioadă" cinematografică să explodeze în scena următoare, cînd ţăranii adunaţi în piaţa satului, biciuiţi de un viscol năprasnic, ca nişte furii antice dezlănţuite, strigă şi cer boierului schimbarea învoielilor.

Puterea de iradiere a metaforelor şi evoluţia de poem a dramaturgiei nu cuprind totuşi întregul film. Ceea ce rămîne de rezolvat prin mijloace „pur" dramatice nu reuşeşte, nici la Mureşan, cum nu reuşea totdeauna nici la Iliu şi nici la Ciulei, să-şi afle o soluţie firească. În *Răscoala* nu vom întîlni scene de un dramatism paroxistic construite în pofida firescului psihologic şi nici momente de lirism străveziu şi factice. Nu mai remarcăm apariţii angelice şi nici figurile diabolic-negative care-şi savurau cu ostentaţie răutatea. Tipurile ca atare se impun acum — cele negative tot atît de convingător şi natural ca şi cele pozitive, fie ele principale,

RĂSCOALA

Cronica

fie de plan doi. Cuplul Ilarion Ciobanu — țăranul Petre și Nicolae Secăreanu — boierul Iuga e excelent ales. Ambii au o mască mobilă de o rară expresivitate definind condiția de clasă diferită a personajelor, dar și firile lor particulare întrucîtva asemănătoare: tot atît de inflexibili, tot atît de intim convinși de dreptatea lor absolută, la fel de grav și sincer preocupați să-și justifice faptele — deși boierul se înșeală fundamental — unul invocînd „un trecut de mărire, de muncă și de tot" — celălalt dreptul omenesc elementar la existență, la bucuriile și frumusețile de care e privat. Sînt două exemplare umane de o rară forță interioară și de o certă probitate și demnitate omenească, pînă acolo unde interesele de clasă ireconciliabile îi întunecă unuia rațiunea. Boierul moare călcat în picioare, cu fața în pămînt — țăranul cu ochii la cer și, prăbușindu-se, imaginea lumii se răstoarnă, de parcă ar lua cerul cu el, sub pămînt. Peste destinele și ale unuia și ale altuia pășește istoria, cu o treaptă mai sus.

O galerie întreagă de personaje secundare le înconjoară pe acestea două, purtînd aceeași marcă de autenticitate — socială și nu mai puțin omenească: George Aurelian, în rolul prefectului volubil, amenințat de senilitate, cu o jovialitate bonomă cînd se exercită în particular și dezarmată, dar nu penibilă, cînd încearcă să soluționeze probleme sociale; o suită de tipuri țărănești: George Trestian — Talabă, pe chipul și în vocea căruia țipă ascuțit necazurile Bărăganului, dar cu hazul de mare efect al unui copil bătrîn și necăjit — plin de vervă chiar și în clipele masacrului; Val. Săndulescu — Strîmbu, cu o spaimă definitivă pe figură, sub un zîmbet nedumerit; Constantin Rauțchi — o față tragică imobilă surprinsă în mulțime; apoi — Ștefan Mihăilescu-Brăila, în rolul unui logofăt năpăstuit, răscolind năduf uri vechi, într-o memorabilă scenă de beție, cu scurtul său monolog: „Oameni săraci, noi nu sîntem oameni!" și Gheorghe Cozorici care a găsit o formulă caracteristică pentru învățătorul țanțoș care-și sfidează condiția umilă. Și alții.

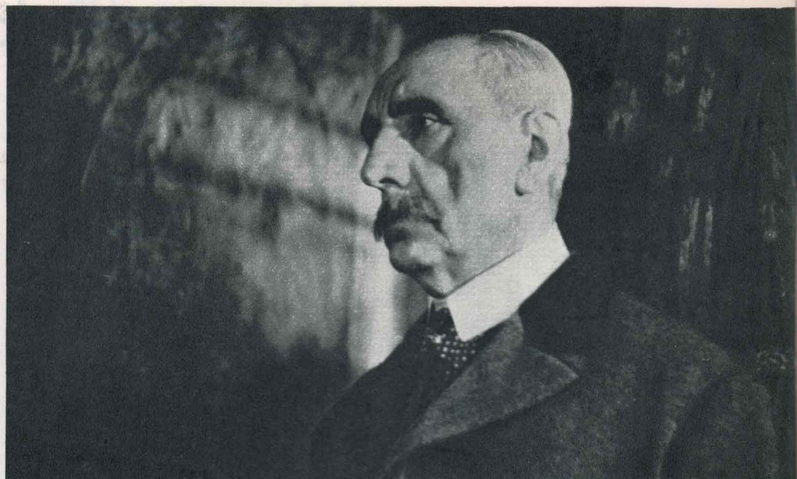
Atunci cînd se află în fața unui singur personaj sau a mulțimii, regizorul găsește ipostaze, în același timp dramatice și lirice, ca să le definească. „Tracul dramatic" intervine cînd cineastul înfățișează o conversație între două-trei personaje (și drama începe și se sfîrșește de regulă între două-trei personaje). Ceea ce trebuie încriminat aici nu e atît vorbirea actorilor sau jocul lor uneori teatral. Îndărătul acestor stîngăcii exterioare se află de obicei o modalitate regizorală încă insuficient de suplă și tributară unui dramatism exterior, impropriu ecranului, din care lipsește fiorul și firescul relațiilor omenești intime. Scenele de la conac, convorbirile dintre boieri, începînd cu cea inițială din trăsură, ca și momentele din casa țăranului Petre, unde se chinuie mamă-sa bolnavă, se desfășoară în limitele unui ilustrativism static, cu atitudini țepene și cu inflexiuni declamative. Scenele de interior sînt dezavantajate și de decorul lui Marcel Bogos — lipsit de personalitate, de patina și detaliile care l-ar fi putut autentifica. Ferindu-se să ajungă la extreme nefirești, Mircea Mureșan n-a reușit să evite în aceeași măsură monotonia și o anumită decolorare a cîtorva personaje, cum e boierul tînăr (Ion Besoiu), căruia i se atribuie o seninătate atemporală și e pur decorativ, deși întîrzie multă vreme pe ecran. Nadina, soția sa, e vitregită în parte de verva voluptuoasă și rafinată a personajului, preferîndu-se soluția unei perfidii mărunte și a unei cochetării comune. Fascinația și atotputernicia eroinei sînt mimate de Adriana Nicolaescu cu aplicație, dar cu vădit efort.

Lipsa unor relații dramatice de intimitate nu se resimte doar în elemente de detaliu. Ea afectează într-un fel esențialul. Ideea unei confruntări directe a boierului cu țăranul, prin cele două personaje centrale, aparține cineaștilor, în roman fiind doar sugerată. Dar cuplul rămîne expozitiv și vorbește numai prin fizionomii și destine paralele. O altă relație esențială care să polarizeze în jurul ei întregul material nu există. Un rudiment de relație apare de-abia către sfîrșit: Petre, transformat de cineaști în vizitiu al boierului — ceea ce facilita raporturile directe — se îngrijește ca trupul celui ucis să nu fie și batjocorit. Dezvoltată mai curajos, această relație, în virtutea unei cerințe dramatice specifice filmului, impusă de însăși concentrarea materialului romanului, ar fi fost generoasă în semnificații și ar fi făcut mai pregnant procesul de conștiință pe care-l trăiește țăranul cînd se eliberează de vechile raporturi și caută un sens nou existenței.

Nu sîntem însă în fața unei inaptitudini fatale față de dramă. Reușind adesea acea sinteză mult rîvnită a genurilor, regizorul dovedește a ști că încordarea dramatică poate fi ilustrată nu numai linear și direct. Acest cîștig deja obținut în unele zone poate fi extins și generalizat. Cînd țăranii vin la curte să ceară boierului iertarea învățătorului, ei îi dau în cele din urmă ascultare și pleacă resemnați. Se retrag cuminți, cu pași domoli și egali, desfășurînd pe toată aleea o grămadă informă de cojoace și sumane, urnindu-se greoi, dar sigur. Abia atunci ei par să fi devenit însă o forță și, îndepărtîndu-se fără nici o vorbă și fără nici un gest demonstrativ, sînt mai amenințători. În ochii boierului citim abia acum o spaimă nouă, necunoscută. Regizorul mai știe că tragicul poate fi redat și altfel decît a-l etala ca atare, sub formă de lamentații, și că există o infinitate de modalități care pot să-l dezvăluie. Iureșul horei din Amara, învîrtită în sunetele sincopate ale unui dans barbar, din care se înfiripă un tremur ascuțit, speriat și prelung de corzi, în icnetele scurte ale unei frenezii reci („Foaie verde mătrăgună/ Veselia nu-i a bună"), cu chipurile pămîntii desfigurate de o veselie insolită, bătînd pămîntul înghețat, într-o fugă derutantă, sub cerul încremenit de noiembrie, traduce dezlănțuirea implacabilă a forțelor elementare, ca un magistral preludiu al furtunii, născută dintr-o mare de durere și amar, sub imperiul unei aspirații tiranice către alt destin, de fericire și bucurie.

Răscoala definește astfel pe autorul ei drept un exponent dintre cei mai autentici ai școlii cinematografice românești incipiente, capabil să se afirme pe linia unei tradiții de cultură. O acută sensibilitate contemporană transfigurează în acest film sugestiile materialului literar, purtînd peste jumătatea de secol revoluționar ecoul tragediei eroice a acestui pămînt din care s-au întrupat nădejdile de omenie ale unui popor, ca țipătul final, pur și copleșitor, al femeii strigîndu-și pe neașteptate bărbatul, tîrziu, cînd uitasem de el și cînd peste imensitatea cîmpiei acoperită cu trupurile celor căzuți coborîse liniștea.

Valerian SAVA



Nicolae Secăreanu realizează în rolul lui Miron Iuga o compoziție expresivă.





Fascinația Nadinei este ilustrată de Adriana Nicolaescu cu aplicație, dar cu vădit efort.



Ilarion Ciobanu excelează în cîteva prim planuri pe fondul cerului cenușiu, uniform

... sau proiectat deasupra pămîntului întins, fără repere, ca al nimănui.

Cronica imaginii

UN FILM: RĂSCOALA

O operă considerabilă literară ecranizată, cum se întîmplă de obicei, de un mare regizor, are toate șansele să facă una cu filmul, în imaginația publicului care le cunoaște deopotrivă, pe prima și pe cealaltă. Adeseori chiar, pentru marea masă a spectatorilor cartea rămîne să fie ghicită din film. Am întîlnit pînă și studenți în literatură care cunoșteau din film sau ulterior filmului multe din marile romane. Excepții, desigur, printre studenți! Dar există mulți oameni cărora o carte mare li se transmite doar prin ecranizarea ei. M-am întrebat cu îngrijorare, aflînd că se turnează „Răscoala", dacă filmul va fi la înălțimea romanului. Regizorul Mircea Mureșan, autor al unui film doar pasabil înainte de acesta, a făcut minunea unui salt direct, fără pregătirea de alergare și fără prăjină: și-a luat avîntul de pe loc și a marcat un record de înălțime. *Răscoala* lui *este* „Răscoala" lui Rebreanu. De necrezut, înainte de a verifica personal. Pînă la un punct, filmul trăiește doar ca imagine. Și cadrajele, și lumina, și compoziția imaginii, semnată *Nicu Stan*, sînt vrednice de cele mai bune tradiții ale filmului european: rivalizează cu marile filme engleze și cu unele excepționale realizări iugoslave. Stan este, lîngă Gologan și Samson, un echipier de nădejde în bătălia cinematografiei românești, care arde etapele spre a ajunge la nivelul altor școli naționale. Rareori am văzut o mai precisă înțelegere a poeziei din narația literară, și a capacității vizualului de a o surprinde prin mijloace strict optice, de sugestie epică savantă, realizată cu naturalețea faptului săvîrșit instinctiv. Ca atmosferă, filmul e cel mai bun din cîte s-au făcut la noi, — după *Pădurea spînzuraților*, evident. Picturalitatea și valențele dramatice ale imaginii vizuale merg mînă în mînă, ca forță de metaforizare, cu coloritul expresiv al comentariului muzical. Tiberiu Olah are rolul cel mare, alături de cuplul Mureșan—Stan, în închegarea vrajei stranii ce-l împresură pe spectator, din ritmuri și din dominante sinestezice, pe două planuri senzoriale deodată. Însă, dacă pe Stan îl favorizează, vizual vorbind, și aspectul protagoniștilor, actorii fiind excelent distribuiți, ca portrete în primul rînd, ceea ce pentru secondarea metaforei din imagine e mult, pe Olah vorbirea actorilor îl concurează cacofonic: aproape toți vorbesc prost. Cel mai ca la teatru vorbește, curios, actorul de operă, excelent ca *sculptură*, în rolul latifundiarului. Nicolae Secăreanu e un Miron Iuga splendid, care *cîntă* cînd tace, doar prin prezența lui fizică extraordinară, dar care ar fi trebuit dublat de un actor, în dialoguri, și învățat să mai miște și neretoric. Besoiu e un Grig modern și componcțios, cu amintiri, în joc, din eroii pozitivi ai unei producții mediocru-contemporane, dar cu fineți de mare actor (scena surprinderii adulterului și aceea a plecării Nadinei, de pildă). Pentru un bun actor cum e Constantin Codrescu, excelent ca joc în prefectul liberal (patriot și aproape socialist cît timp e în opoziție, demagog și arivist, îmbrăcînd iute haina însăși a adversarului politic, conservatorului combătut înainte, de îndată ce intră în funcția lui, pe scaunul oficial) splendida voce, de care dispune cu inteligență pe scenă, devine un serios handicap pe ecran. Pentru că-l domină habitudinile achiziționate din sala de spectacol, unde retorica are alt ecou (după părerea unora, și a mea de altfel, de asemenea indezirabil, dar mai puțin flagrant decît în banda sonoră a unui film, unde iluzia vieții, direct surprinsă, *pe viu* cum se spune, nu trebuie sfîșiată nici un moment prin afectarea și convenționalul unor inflexiuni învățate în clasele de Conservator). Vorbesc ca lumea doar unii dintre țărani, șeful de post, militarii, violența impunînd naturalețe (nu și boierului Iuga însă). Totuși, de la o vreme uiți teatralismul dialogurilor, rostirea defectuoasă cîntată, nefirească, frazarea și muzica internă a proporțiilor, manierist extrase din gîtlej. Pentru că vraja narațiunii *văzute*, secondată de muzică, te prinde infailibil. De la al treilea act, spectatorul e subjugat, prins în joc, învălmășit cu vîrtejul pasiunilor reprezentate și așteptînd cu sufletul

RĂSCOALA

Cronica

la gură un *catharsis* care nu mai vine. Drama scrisă de Rebreanu e fără lumina nici unei zariști de nădejde. Dezgustul de o latură a umanității înstrăinate de nucleul său uman prin avere și indignarea n-au purgare în *Răscoala*, pentru că perspectiva prezentului nostru, socialist, scriitorul n-o avea, evident, nici explicit și nici ca implicație a dimensiunii lui interioare. Artist, regizorul a accentuat această lipsă de zare morală, acest inexorabil destin tragic fără de nici o ieșire, al unei întregi clase, pedalînd voit pe sumbrele registre indicate de roman. Pentru că, din perspectiva istoriei contemporane, lipsa de orizont ce provoacă, la 1907, sinuciderea soldaților, țărani și ei, oameni drepți siliți la strîmbătăți criminale de orînduirea monstruoasă, capătă valoarea evidentă de argument folosit „per a contrario", într-o demonstrație, în care concluzia nu mai e de mult necunoscută în vreme ce, rămași la perspectivele anului cînd a fost scris romanul, lucrurile se integrează altfel.

M-am întrebat dacă filmul, din această conștiință a plusului de semnificații adăugat prin plinirea istoriei, schimbă sensul cărții, parțial măcar, și răspunsul e negativ. M-am întrebat dacă el îngroașă sensuri doar sugerate, cumva, în carte, ori dacă le necrozează prin explicitare: nicidecum. Realizat așa cum e azi, filmul aduce chiar mai puține elemente naturaliste pe prim plan, decît romanul. O anumită decență, oroarea de excesele înregistrării cruzimii declarate, ori ale inventarierii bestialității exploatatorilor și slugilor lor, fac filmul să se păstreze cu demnitate la modalități de fapt ce sînt mult sub valențele incendiare ale cărții, dinamitarde fără echivoc. Probabil că, văzute, scenele au altă rezonanță psihică decît doar povestite cu vorbe și că regizorul, de acord cu scenaristul, conștienți că epica mare are destule corzi grave ce pot vibra monumental și fără să le zbîrnîi înnebunitor și onomatopeic, s-au decis să se restrîngă la ele. Filmul înregistrează deci, în chip nimerit și sugestiv, contrastant, decorul de fast și belșug al conacului boieresc în care se petrec scenele de huzur și desfrînare, cu muta disperare a înfometaților și obidiților din colibe, supuși ocărilor continui și nelegiuirilor legiferate, ori cruzimilor pornite din calcul și orgoliu al puterii, la care sînt pînă la un punct resemnați.

Filmul are meritul de a putea sugera *care erau datele existenței* țărănești, înainte de răfuiala al cărei sîmbure de foc nu apucase să se nască încă, și de a evoca chipul cum orgoliul asociat cu forța brutală a celor ce-și făceau din puterea patrimoniului lor o religie, printr-o maieutică precisă, în acest sens, ajută la nașterea violenței justițiare a țăranilor, încă prea blînzi cînd nu fac decît să-și lovească la modul corecției corporale, torționarii, dar împinși de rigiditatea latifundiarilor la excesele urii de clasă, profesate de boieri mai întîi, fără alt temei decît al prevenirii insubordonărilor eventuale. Chiar și în episoade, filmul e excelent, fie că-s esențiale sau nu pentru desfășurarea acțiunii. O scenă ca siluirea fetei, iubite de Petre dar slujnică la vechilul Platamonu, de către fiul acestuia, Aristide (excelent interpretată de un actor, nou pentru noi și, pe cîte aud, medic de profesie, pe nume Dunăreanu, care a colaborat prin știința sa de psihopatolog la portretizarea obsedatului sexual) are valoare antologică. Plimbarea Nadinei cu sania, de asemeni, deși doar atmosfera, și nu acțiunea, contează acolo. E bine metaforizată veselia funebră a satului, petrecînd într-un chip care apare, subliniat de demonismul imaginii cinetice, ca și de muzica, abisal rezonantă în cugete, drept un dans, pe propriile viitoare morminte ale dănțuitorilor, țăranii, o manifestare a sufletului lor colectiv pe cale de a azvîrli destinului sortilegiul acesta sfidător, al bucurării de orice-ar fi să vie!

Regizorul are stofă de tragedian. Unele episoade ale distrugerilor mi-au amintit de *Viridiana* lui Bunuel, din care deriva și cadrajul primei părți din scena violului, cînd, între genunchii femeii despuiate, forțați să se desfacă, își fac loc picioarele în nădragi de pănură și cu nojițe de opinci peste obiele, ale lui Petre. Scena — modificată de scenarist — a urmăririi și desnudării femeii, în roman scenă de interior, mutată de film pe cîmpul cu arătura, unde e mai spectaculos, e lungă, retorică și fetișizată, devenită scop în sine. Ba, neverosimilă prin lipsa, în aer liber, a clanței de la ușă de care capotul urmăritei să se agațe în goană și s-o dezbrace, fuga nudului pe cîmp și prelungirea urmăririi ajunge ilustrarea doar a fabulei lui Achille și a broaștei țestoase. Spusă în antichitate de Eleați, realitatea ei nu era crezută nici de povestitori, ci luată doar sofistic drept exemplu în demonstrații despre neputința gîndirii de a surprinde dinamicul.

Ilarion Ciobanu este un actor cu posibilități epice admirabile, deslușite acum într-un mod cu totul uluitor: monumentală apariție, dinamică adecuată, joc de mimică nuanțat, totul perfect — afară de replica rostită.

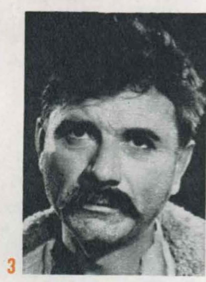
Să-l fi văzut ca necunoscător al limbii, filmul m-ar fi captivat cu totul. Prea simțeam însă intonația artificială în dialog, ca să nu mi se sfîșie iluzia, încropită cu trudă de toți cei care au contribuit la plastica și muzicalitatea imaginii, regizor, actori, operatori (comentatorul muzical a contribuit la picturalitatea plină de atmosferă a narației dramatice, dar muzicalitatea era de natură vizuală în film, atît în armonie cît și în disarmoniile căutate cu artă!).

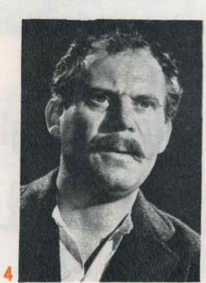
Frumos se mișcau masele! — exclamam în mine. (Dar urît se auzeau, adăugam). Splendide, panoramările peisajului, sfîșiate ca de un foc de armă de transfocatorul care-ți apropie, analitic, obiectul peregrinărilor camerei: omul. Dar de ce nu era filmul mut, doar cu muzică, și inscripțiile să fi înlocuit replicile? Ce să facem, ca să învățăm a vorbi? (Ca adică să nu mai vorbim învățat, și să ne dezvățăm de învățatul greșit?). Cîte filme bune vor mai suferi de elefantiaza sonoră a retoricei de scenă și vor desminți, prin ce se aude vorbit în ele, tot ce spun frumos și adevărat prin imagine? Dacă Mureșan e un Rebreanu, (și este, cum se vede, unul, care scrie cu stiloul camerei în aceeași mare limbă a epicei), cum de nu-l supără teatrul prost? Cînd eram copil am văzut niște încercări de ecranizare penibile, românești, cu Aurel Athanasiu, june-prim în *Păcatul* lui Ion Luca Caragiale, în rolul preotului cu trecut erotic, și cu Finteșteanu în *Năpasta*. Erau filme mute și actorii, buni actori de teatru, se vedea că vorbesc limba teatrului, chiar fără vorbe. Era un stil. Mergea. Dacă erau penibile filmele, efectul se datora sărăciei materiale a producătorului și morale, a regizorului, lipsit de gramatica filmologiei. Dar actorii spuneau tot ce aveau de spus, prin gestul teatral doar, fără vorbe. Dacă ar fi vorbit, vorbeau cum le era gestul. Însă cînd jocul e pur cinematografic și mișcarea, regizoral gîndită, la fel, succesiunea secvențelor, ritmul și montajul, articulate după o sintaxă superioară, a silabisi ca la clasa de declamație în anul al-nu-știu-cîtelea, începe să sune a glumă suprarealistă. Eu, unul, nu m-am putut încrede urechilor, cînd vedeam că văd ce vedeam și că aud ce auzeam. Unul din doi, văzul sau auzul, mă mințeau.

Ion FRUNZETTI


1


2


3


4

Val Săndulescu — Strîmbu, cu o spaimă definitivă pe figură. 1

Emil Botta în rolul nebunului profetic. 2

Ernest Maftei întrupează un țăran de pe Bărăgan. 3

Alexandru Lungu — ceferistul care aduce vești de la Pașcani. 4

Imaginea lui Nicu Stan cultivă nuanțele de alb și gri.



Cronica muzicii

Fiindcă aproape nimeni nu are răgazul să-și piardă timpul cu activități inutile, se cuvine să precizăm de la început — pentru cititorul nedumerit de aparenta extravaganță a unei asemenea preocupări — că în rîndurile acestea autorul se va strădui să părăsească hainele profesiunii sale strict muzicale, încercînd să arboreze un model adecuat împrejurării deosebite la care dorește să apară într-o ținută decentă. Mai scurt și mai limpede, în această cronică muzicală nu ne vom ocupa să extragem dintr-un ansamblu de artă un anumit element, dîndu-i prin aceasta o altă greutate decît are el în realitate. Muzica, zgomotul și pauza absolută a ilustrației sonore, au în film rosturile lor incluse gîndirii cinematografice, acțiunii, imaginii, sugestiilor propuse de acestea. Desigur, cunoaștem și unele mari muzici de film, cu valoare independentă, dar tocmai puținătatea numărului lor, confirmă principiul enunțat mai sus.

Deci, ce a adus muzica lui Tiberiu Olah, filmului *Răscoala*? Atmosferă, tensiune, ritm, adîncime în scrutarea psihologiei personajelor.

Imaginea — de altfel unul dintre cele mai reușite elemente ale filmului — se îmbogățește permanent cu un consistent potențial expresiv. Și asta chiar de la început; de la acel pregeneric în care se fixează cadrul și ideea filmului. Tonul povestitor și grav al muzicii cu întunecimi de baladă veche este urmat de acel motiv laconic cu iz de îndepărtat fluier pastoral, încărcat de enigme și presimțiri, ca și cîmpiile întinse și mohorîte care se înfățișează privirii noastre. (E oare întîmplătoare asemănarea izbitoare cu motivul enescian care anunță în „Oedip" împlinirea, într-o zi de furtună, a destinului, la încrucișarea celor trei drumuri, vegheate de păstorul speriat fiindcă „Zeus tună"? Poate că da, poate că nu; dar motivul e bine găsit.) În orice caz, cele două idei muzicale enunțate o dată cu primele imagini vor mai reveni pe parcursul filmului în momentele cheie ale desfășurării sale. Mi se pare că este deosebit de importantă ca metodă de lucru în muzica pentru film, conceperea unor formule muzicale pregnante, care capătă un anumit sens; la altă scară, ceva în genul leit-motivului, a motivului conducător care definește caractere, sugerează gînduri, emoții, atitudini.

Cînd imaginea s-a fixat asupra titlului filmului, acesta ne este azvîrlit în privire și în conștiință de o percuție amenințătoare. (Putem considera de altfel percuția ca unul din aceste motive con-

RĂSCOALA

ducătoare.) Nici un dubiu asupra caracterului acțiunii ce va urma. nici pentru aceia care nu cunosc opera zguduitoare a lui Rebreanu.

Am pomenit despre relația muzicii cu psihologia personajelor. Există ceva care îl caracterizează pe Petre încă de la primele secvențe: privire lui grea, plină de dușmănie față de luzurul boieresc, ura mocnită adunată între pleoapele care se strîng ușor; urmăriți cum sensul acestei priviri și mai mult decît atît, ceea ce omul va deveni mai tîrziu, este comentat sonor! Sau o altă scenă, fără text, care crește în valoare expresivă prin muzică: pe cerdacul casei sale bătrînești, străjuit de doi lei primitiv cioplîți în lemn, boierul Iuga privește crunt la țăranii pe care i-a alungat cu violență feroce. Muzica se prelungește în sonorități ascuțiteși pătrunzătoare: e sigur, Iuga va folosi toată tăria caracterului său pentru a se apăra și lovi fără milă. Concepută strîns pe canavaua secvențelor filmului, muzica asociază timbrurile instrumentale cu atmosfera anumitor scene. S-a văzut că loviturile grele, iradiind forța care se va dezlănțui, devin element predominant în momente importante (se știe că Olah este un virtuos al tumultului percutant, care apare adesea în compozițiile lui). Admirabilă este hora care se rotește nebună pe un crîmpei de joc popular sfîșiat de bătaia ritmului clocotitor; țambalul filmat în prim plan le cîntă oamenilor adunați să petreacă, dar noi nu-l auzim. Ceea ce percepem este energia, puterea lor adunată de veacuri care se va transforma într-o altfel de acțiune, abil insinuată de o strigătură tradițională cu tîlc.

Găsim reflectate în muzică aproape toate scenele. Petre pătrunde într-o lume miraculoasă pentru el, însoțit de sonorități sticloase, care lucesc ca și oglinzile și bogățiile din casa boierească; Petre vede pentru prima oară portretul Nadinei și muzica se desfășoară pentru o clipă somptuos ca și pletele din portret; mai apoi Petre o privește pe Nadina, proaspăt sosită la moșie, cu o privire piezișă: se acumulează astfel încordarea dintre cei doi, care va culmina în scena fugăririi Nadinei pe cîmpul pustiu. Săculețul cu pămînt, destinat să înduioșeze pe cucoana de la oraș, răbufnește greu pe masa boierească la care se vor înfrupta oamenii nemîncați de atîta vreme; un țăran bolnav își contemplă batjocoritor chipul supt în oglindă; din nou mirajul sclipitor în sonorități al unui interior de casă boierească privit de jos în sus de către țăranii veniți să tocmească cumpărarea pămîntului de la Nadina; veselia plimbării cu sania, groaza ce se răspîndește ca o molimă în noaptea în care se zăresc insulele de foc ale conacelor arzînd în împrejurimile satului... Și așa mai departe... Partitura lui Tiberiu Olah, sever condiționată de imagine și scenariu, ajută la exprimarea tensiunii dramatice.

Mai sînt și cîteva ilustrații speciale, frumosul colind din noaptea de Crăciun, muzică de dans modernă în epocă, Nadina cîntînd la pian, aș spune mult prea bine pentru posibilitățile ei intelectuale (doream aici un „clavir" martelat absurd și fără nici o urmă de simț muzical) și în orice caz neconvingător, ca simultaneitate între sunet, gest și mimică.

Remarcabilă captarea sonoră datorită inginerului Salamanian; la fel orchestra simfonică a Cinematografiei și dirijorul ei la acest film, Mircea Popa, cărora Olah nu le-a destinat o sarcină comodă.

Ada BRUMARU

Luminița Iacobescu și Nicolae Dinică.

Cronica

„CALEA VICTORIEI"

Iurie Darie într-o ambianță redacțională.



Nu poți să nu fi de acord *în mod teoretic* cu libertatea totală pe care și-a luat-o regizorul Marius Teodorescu față de roman. Față de *acest* roman care, prin nimic special, nu impune vreo obligativitate celui ce, din motive care rămîn cel mai adesea necunoscute publicului, se hotărăște să-l invoce ca material de bază pentru un film. *Calea Victoriei* e un roman destul de oarecare; este un roman social în care nu lipsește abilitatea construcției unor tipuri și nici acel cunoscut meșteșug al lui Cezar Petrescu de a da curs acțiunii, mai degrabă în maniera romanului foileton de bună calitate. Adică nu are, după părerea mea, nici o trăsătură excepțională: nici un stil anumit (Cezar Petrescu n-a fost un stilist), nici concepția, nici chiar o formulă deosebită sau o temă de mare originalitate, deci nimic care să ne facă să sărim ca arși atunci cînd filmul n-ar fi respectat „pagina antologică". Mai mult, ideea ecranizării oricărui roman al acestui prolific autor s-ar justifica numai atunci cînd autorul (filmului) s-ar hotărî să opteze, *obligatoriu*, pentru o parte, un aspect, al romanului, pe care, amplificîndu-l (tot obligatoriu) l-ar supune apoi transpunerii cinematografice, devenind act artistic independent dacă nu ca tramă, cel puțin ca *atitudine* față de cuprins. În cazul nostru se putea face un film psihologic, o amară și acidă satiră socială, un film de tipuri — povestea unei ratări sau povestea arivistului, a anarhistului sau a conformistului etc.; se putea face o poveste de dragoste, o poveste de familie, o dramă politică, „o felie din viața..." atîtor medii care mișună prin carte. Dar nici într-un caz toate la un loc! Toate licențele (care de altfel au și fost invocate) — omiterea multor personaje, situații, cumulul lor, inventarea altora noi, etc. în orice direcție menționată sau nemenționată mai sus, s-ar fi justificat dacă ar fi apărut limpede *intenția* regizorului.

Dar ea nu a apărut. Libertățile s-au luat, dar filmul a ales cîte puțin din toate. Și nu ce era mai bun, mai interesant, mai actual. Nu. *Calea Victoriei* (filmul) e insignifiant, lipsit de energie artistică, lipsit de idei și sentimente puternice, stufos nu din intenție, ci din eroare; este de fapt o colecție de clișee (situații, tipuri, distribuție) care se leagă corect, dar care nu te trezesc niciodată, fie măcar prin ridicolul lor, dintr-o stare de plictiseală, de placiditate în care cazi de la început.

Acțiunea curge într-un debit fără variație. Personajele (ca și în roman) se livrează de la prima apariție și ceea ce fac ulterior este prea previzibil. Știm că procurorul Lupan își va consulta ceasul și va face concesia, renunțînd fără emoții și dezbateri interioare la înaltul său post. Știm că tînărul Costea va rămîne decis să nu se întoarcă acasă. Moralmente paricid, personajul nu are consistență demnă de luat în seamă, căci dincolo de refuzul vieții de familie, anarhismul său e nedramatic — și chiar așa fiind — nu e descris de film. Ion Ozun evită ratarea. Dacă a existat intenția de a desfășura destine în registrul discreției, aceasta n-a reușit pentru că discreția presupune evenimente și stări dramatice pe care dacă nu le vedem trebuie să le simțim. Nu se petrece nimic cu aceste personaje în timpul cît nu le vedem. Și deci nu mai e necesar să le privim. Nu se poate face un film cu personaje care n-au nimic să ne spună decît atunci cînd în mod expres faci o astfel de operă de artă. Dar nu asta a vrut *Calea Victoriei*.

Filmul (ca și cartea de altfel) nu are neclarități. El se constituie pe locuri comune,căci s-a ales din carte tot ce era mai cunoscut, mai bătut, mai obișnuit, fie din literatură, din teatru sau chiar din filmul inspirat de epocă. Nici o clipă de strălucire sau de revoltătoare eroare. Greșeala este a studioului că a admis un astfel de scenariu lipsit de intenționalitate și care dincolo de acțiunea lui mai lasă să pătrundă, din cînd în cînd, și reflecțiile pseudo-filozofice pe care autorul însuși le cultiva din ambiția sa de a dubla romanul de acțiune cu un debil fond filozofic.

Urmărind cartea, n-am putut să ne dăm seama de logica alegerii

CALEA VICTORIEI





Un cuplu familiar de mic-burghezi parveniţi fără voie în sferele înalţilor funcţionari (Mitzura Arghezi şi Geo Barton).

George Calboreanu şi Mircea Şeptilici în rolurile unor mari rechini ai economiei şi politicii burgheze.

Ştefan Iordache şi tentaţia anarhistului (Mircea Constantinescu)

operată de autorul filmului. De ce în condiţiile neopţiunii arătate este eliminată Ana? De ce povestea Sabinei rămîne plată, simbolul Căii Victoriei rămînînd nedramatic pentru ea? Conflictul politic al filmului seamănă cu cel din „Ultima oră" a lui Sebastian... Mi se pare flagrantă lipsa inteligenţei cinematografice, a interesului cît de cît novator. E ca un fel de lecţie de literatură pentru clasa a 8-a, călduţă şi mizînd mai mult pe argumente sociologice decît pe cele de analiză literară.

Filmul e monoton prin cenuşiul corectitudinii suficiente. Adevărat este că actorii (fără excepţie şi excepţii) sînt în hainele rolurilor corecte. Marius Teodorescu lucrează bine cu ei, evită să-i facă ridicoli fie prin mizanscene greşite, fie prin filmări insistente la care, fără tehnică actoricească serioasă, se poate foarte uşor decade în revuistic sau melodramă. Este o certă calitate pe care nu o au toţi regizorii noştri. De asemenea meritorie este grija pentru reconstituire — un Bucureşti fără anacronisme, interioare conştiincioase (fără rafinamentul detaliului sugestiv); modernizarea costumului, modă la studioul Bucureşti, nu face decît să ne impresioneze prin lipsa de fantezie a artiştilor care lucrează în acest sector. Filmările şi încadramentele, în acelaşi spirit clasicist care dovedeşte un meşteşug necesar. E, cum se spune de obicei, „curat". Ceea ce, iarăşi, nu putem constata la fiecare premieră. Lipsit de puternice calităţi, filmul lui Marius Teodorescu e în cele din urmă lipsit şi de falsuri. Dar acest fapt nu justifică investirea atîtor forţe artistice care puteau fi folosite pentru realizarea unui film viu, viguros, interesant, care să depăşească prin prezenţa lui nivelul unei mediocrităţi conformiste şi comode prin pasivitate. De aceea militâm pentru experiment, căci el trezeşte din letargie şi ridică problemele cinematografului de mîine.

Gelu IONESCU



metaforă ori stil „nud"?

Biblia lui John Huston, monumentală metaforă a Golgotei umane...



În continuarea rubricii „Stilul", inițiată de redacția noastră într-unul din numerele trecute, publicăm mai jos contribuția la această dezbatere estetică a criticului George Littera.

Cinematograful lui Bresson e arta sublimării. *Un condamnat la moarte a evadat* arată o mare, o neobişnuită economie de mijloace spectaculare, o rară necesitate a procedeului, un scris „depouillé", nud, pe care limbajul metaforic nu îl ispiteşte. Rossellini aduce în filmul italian noblețea unui stil auster, „documentar", Munk se aliniază şi el preferinței pentru expresia ascetică. La Tarkovski ne va izbi dintru început luxurianța exprimării figurate, simbolica savantă şi studiată, Wajda cultivă metafora într-un joc violent al contrastelor, cu o voluptate neascunsă, Fellini organizează conținutul imediat al imaginii pe o complicată rețea metaforică. Nume dintre cele mai prestigioase ale cinematografului de astăzi ilustrează aşadar cele două orientări. Metaforă sau stil „nud"? — o falsă problemă. Adeziunea se face în funcție de datele misterioase ale creatorului, de structura lui interioară, de gustul, formația şi viziunea lui estetică. Nimeni nu se îndoieşte însă că ambele modalități sînt fertile *(Hoții de biciclete* şi *Miracol la Milano*, pe formule stilistice cu totul deosebite, au o egală forță de document şi pledoarie). Primejdiile — la fel de mari. Scrisul nud poate deveni cu uşurință uscat, arid, fără sevă, metaforicul poate steriliza în întortocheri cețoase sau ticluieli de laborator. fiorul concretului.

E lesne de observat în cuprinsul cinematografului mut marea proliferare a tropilor. André Bazin i-a socotit un fel de cîrjă: „Filmul mut constituie un univers lipsit de sunet, ceea ce impunea utilizarea unor multiple simboluri pentru a compensa această infirmitate". Cinematograful mai vechi a educat o ascuțită putere asociativă, o gîndire poetică bogată. Eisenstein, Pudovkin, Dovjenko, reprezentanții avangărzii franceze, expresioniştii germani dau contribuții fundamentale la constituirea limbajului figurat al noii arte, de care îşi vor aminti cîțiva realizatori contemporani. Montajul metaforic al lui Bardem trimite la Eisenstein. La cinematograful sovietic al anilor 20 se referă Tarkovski în *Copilăria lui Ivan*, Kalik în *Omul merge după soare*, ori Alov şi Naumov *(Vîntul, Pace noului venit)*.

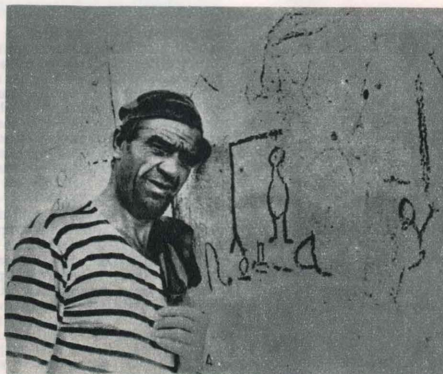
Limbajul metaforic ajunge în filmul actual la vîrsta maturității. De la asociația rudimentară de ieri la tropul complex de azi, metafora a cucerit virtuțile discreției şi subtilitatea expresiei plurivoce. (Chaplin e un ilustru înaintaş). S-a părăsit aproape cu totul metafora agresivă, bizuită pe paralelismul brutal, de tipul ultimului film al lui Bardem, *La ora cinci*. Încadraturile metaforice ostentative devin din ce în ce mai rare. Creatorul modern nu mai vrea „să facă" metafore, ci doar să amintească existența lor latentă în țesutul limbajului cu care operează. Mai mult ca oricînd, metafora e acum

secretă, încorporată filmului, ea se naşte spontan şi organic.

Filmul, azi, relevă adeseori întrepătrunderea tropilor. E practicată elipsa metaforică. Iezuitul care dictează doamnei de Renal scrisoarea din *Roşu şi negru* al lui Claude Autant-Lara nu apare niciodată în imagine — iată puterea ascunsă şi malefică a Ordinului. Cînd, în *Voci în insulă*, liceanul priveşte zborul înalt şi liber al unui pescăruş, discursul inept al directorului de lagăr a încetat să se mai audă. Metafora se poate conjuga cu repetiţia, efectul intensificator convertindu-se într-unul simbolic. Repetarea imaginii înfăţişînd norii (*Prima lecţie* al lui Ranghel Vîlceanov) semnifică puritatea sentimentului celor doi îndrăgostiţi. Mişcările de traveling pe culoarele labirintului din *Anul trecut la Marienbad* exprimă o căutare, o încercare obstinată de a comunica, constituindu-se într-un leit-motiv torturant, obsesiv. Leitmotivul, dramaturgic de data aceasta, al drumului din ce în ce mai lung şi mai greu din *Dragostea lui Alioşa* devine metafora unei trăinicii a sentimentului, a încrederii în frumuseţea şi nobleţea lui. Acel „bună ziua" pe care şi-l dau mereu eroii din *Miracol la Milano* e parola unei umanităţi superioare.

Realizatorul de azi caută cu stăruinţă să aşeze limbajul metaforic într-un sistem. O asemenea organizare încercase Eisenstein. Albul glacial al costumelor teutonilor din *Nevski* e susţinut, muzical, de o temă uscată, în timp ce accentele care îi însoţesc pe oştenii ruşi sînt ale unui joc popular, suculent şi plin de vitalitate. Universul poetic al lui Fellini nu poate fi despărţit de cîteva simboluri şi metafore-pivot, în jurul cărora se cristalizează un limbaj complex: marea, spaţiul moral purificat şi liber, spaţiile solitudinii (plaja, drumurile neumblate, piaţa plină de hîrtii în care e umilită Gelsomina, strada pe care trece un cal singuratic, rîpa arsă şi prăfoasă în care agonizează Augusto din *Escrocii*, marginile pustii ale metropolei, unde locuieşte Cabiria), circul, măştile, ochelarii, somnul. Sînt, apoi, metaforele filozofice ale cîntecului, cîntecul Gelsominei murmurat de o femeie care pune rufele la uscat, cîntecul tinerilor care se joacă veseli în jurul Cabiriei, şi ale surîsului — surîsul peste moarte al lui Matto, al fetei angelice din *La dolce vita*, surîsul tulburător al Cabiriei, semnul unei posibile resurecţii. Metafora se exprimă divers. Personajul poate deveni o figuraţie simbolică (Il Matto, Gelsomina, Zampano). Construcţia e uneori ciclică, se revine în acelaşi punct, ca în *Nopţile Cabiriei*. Cu Oscar, care îi dă iluzia evadării dintr-o lume impură, Cabiria reeditează experienţa dureroasă trăită cu Giorgio, de la începutul filmului. În *La Strada* ni se dă a înţelege că Gelsomina reface avatarurile tragice ale Rosei, sora mai mare, cumpărată altădată de Zampano. Decorul e, de multe ori, aluziv (ca în secvenţa orgiei din *La dolce vita* cînd personajele sînt surprinse în spatele unor bare care traversează încăperea: un „bestiarium"); costumul capătă o valoare metaforică (haina albă pe care o poartă Cabiria în două momente-cheie ale filmului, rugăciunea la procesiune şi reprezentaţia de iluzionism exprimă tocmai candoarea funciară a eroinei. Cînd pleacă, Cabiria nu vrea să-şi ia în noua viaţă, blana, costumul obişnuit al ieşirilor profesionale: e o metaforă a lepădării de un trecut sordid).





Metafora Vocilor în insulă **al lui** Vîlceanov **e simplă. Lîngă un zid mîzgălit de inocenţa copilăriei, un om istovit de torturile lagărului...**



Kawalerowicz cu Maica Ioana **realizează metafore de un rafinament plastic uimitor.**



Fellini face frecvent trimiteri metaforice la un alt regn: cel care o ia la dans pe Iris din *Il Bidone* pare un urangutan, revelionul lasă impresia unei dezgustătoare colcăiri de viermi, balerina din *La dolce vita* e o apariţie monstruoasă, femeia acoperită cu fulgi are o înfăţişare grotescă. Nimic însă nu cauterizează mai sălbatic această lume definită prin reducţia la zoologic, prin apartenenţa metaforică la o condiţie sub-umană, decît momentul cînd Silvia urlă în noapte la unison cu cîinii periferiei. Lui Fellini îi plac metaforele în lanţ. Somnolenţa petrecerii aristocraţilor care se duc după fantome, castelul părăginit, cu ziduri prăbuşite, cu podeţe putrede, locuit de lilieci, apar ca embleme ale epuizării, traduc letargia unei lumi crepusculare. Relaţiile lui Marcello cu Emma sînt exprimate de la început printr-o fină sugestie. Ni se înfăţişează apartamentul celor doi, camerele sînt goale, lucrurile strînse. Întotdeauna, chiar şi atunci cînd urmăreşte un personaj, aparatul „decupează" numai o porţiune a spaţiului: peretele şi patul, care se lăfăie, cărnos şi enorm. Senzaţia e de strîmt: o existenţă vidă, sufocantă, bizuită doar pe tovărăşia actului fiziologic. Aici, percepţia cinematografică a spaţiului a devenit metaforă, decorul la fel. Pivotul simbolicii din *La dolce vita* e imaginea monstrului marin pe care îl contemplă, după o noapte de desfrîu, lumea dezabuzată a lui Marcello. „E viu" — spune cineva. „A murit de trei zile" — i se răspunde. „Viaţa dulce", cu întregul ei cortegiu de plăceri, ademenitor şi vorace, poleit şi murdar, încearcă zadarnic să cultive aparenţe de viaţă pentru o lume muribundă, condamnată la zvîrcoliri apocaliptice, agonizînd într-o disoluţie exasperată. E o descompunere universală. Peştele acoperă *întreg* ecranul, gelatinos şi puhav. Încadratura, memorabilă pentru valoarea ei ideologică şi lirică devine aici cu adevărat un mod de analiză a realităţii. Simbolul e „esenţial"; fixat la nivelul unei sublimări gnomice, dezvăluie sensurile întregului film cu o mare putere de reverberaţie. Aşezat la sfîrşit, are forţa unei drastice sentinţe.

Regizorul care ne oferă un generos material de analiză a metaforei cinematografice, Fellini, merită, desigur, un amplu studiu stilistic.

George LITTERA

La Fellini viziunea barocă devine metaforă — metafora unei realităţi transfigurate de o imaginaţie debordantă, uneori derutantă — ca în această imagine din Giulietta spiriduşilor



ă metafore



Claude Autant-Lara practică elipsa metaforică. Iezuitul care dictează doamnei de Renal scrisoarea din Roşu şi negru nu apare niciodată în imagine — iată puterea ascunsă şi malefică a Ordinului.

MERIDIANE



SUNĂ, DESCHIDEŢI UŞA!

Aceasta este eroina unuia dintre cele mai recente filme sovietice, *Sună, deschideţi uşa!* Fetiţa are 12 ani. Ceva în ea începe să nu se mai petreacă aşa cum se petrecea pe vremea cînd era „mică". Ea începe să se uite la instructorul de pionieri într-un fel nou, începe să scrie compuneri despre el, vrea să strălucească în ochii lui. Să fie mereu prima. Filmul nu are pretenţia de a face epocă, dar este o peliculă gingaşă despre vîrsta tulburătoare la care copiii încetează să mai fie copii. Autorii ne transmit ideea că nu există vîrstă „fără griji", că fiecare epocă din viaţa noastră are încercările şi prăbuşirile ei, că dezamăgirea unui om care pierde iluziile despre un alt om este la fel de dureroasă — la 30 ca şi la 12 ani.



Colaborare (regizorul Henri Colpi, operatorul Aurel Samson)



Şantier

ÎNCĂ DOUĂ NUME DE LA „STEAUA FĂRĂ NUME"

Trei din eroii Stelei: vedetele care vor apărea pe ecran, Marina Vlady şi Cristea Avram — şi cel care, ca şi în această fotografie, va rămîne nevăzut — operatorul Aurel Samson.



Aurel SAMS
şi Ion OROVEA

Poţi cunoaşte un om prin casa lui. Pe Miroiu, după camerele acestea care par nelocuite — cu duşumelele goale, pereţii şi uşile coşcovite, pendulul mort, mobilele prăfuite. Pentru că Miroiu e psihic absent. El trăieşte doar în lumea cărţilor lui, în cerul lui.

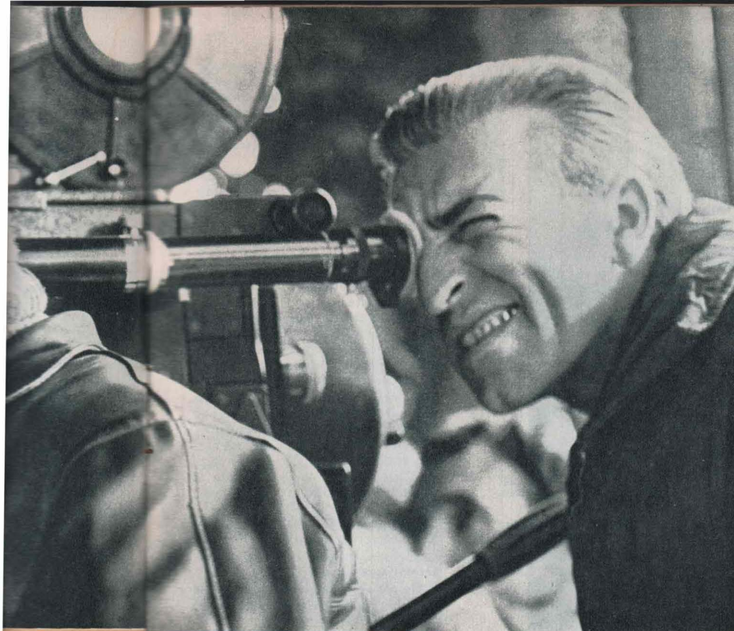
Poţi presimţi filmul care încă nu există — prin decorul său. Interiorul acesta romantic, grădina cu mirosul ameţitor de verde al brazilor adevăraţi şi lumina ce se irizează printre pomi în zorii zilei, creînd atmosfera aceea de vrajă în care Mona va dansa singură în jurul fîntînii.

Aşezat discret într-un colţ al grădinii, Colpi priveşte în sus. Pe pasarelă se zăresc două siluete. Cea înaltă, elegantă şi flegmatică a lui Oroveanu, cea legată, energică, mereu în mişcare, a lui Aurel Samson. Urc lîngă ei. Samson dirijează cele 130 de reflectoare mari şi nu ştiu cîte mici. Stabileşte poziţia fiecăruia, intensitatea necesară pentru climatul pe care trebuie să-l creeze. Repetă cu fiecare reflector în parte, apoi orchestrează subtila muzică a luminii. Acum regizorul are exact atmosfera pe care vrea să o sugereze, actorii

exact am
realiza rol
actorului.
o artă c
Vlady au
ritmul, n
— Îţi c
Colpi pe
cateţea s
— Şi e
— spune
vedere p

eu de
iar el

pune culc
ună înde
fazele film
la cele m
crează în
mult de
terior. În
dramatic
Acesta
realist. În
am încer
pînă la u
liste. Ur
blu, aces
romantis



SAMSON
VEANU

prin casa lui.
merele acestea
cu dușumelele
coșcovite, pen-
prăfuite. Pen-
ic absent. El
cărților lui, în

care încă nu
său. Interiorul
na cu mirosul
razilor adevă-
izează printre
eînd atmosfera
Mona va dansa
ii.
n colț al gră-
sus. Pe pasa-
siluete. Cea
gmatică a lui
energică, me-
Aurel Samson.
dirijează cele
și nu știu cîte
ția fiecăruia,
pentru clima-
creeze. Repetă
n parte, apoi
zică a luminii.
act atmosfera
ereze, actorii

exact ambianța în care să-și poată realiza rolurile. Poate urma „numărul" actorului. Dar cinematograful este o artă colectivă. Colpi cu Marina Vlady au repetat, au stabilit nuanța, ritmul, mișcarea.

— Îți convine, Aurel? îl întreabă **Colpi** pe colaboratorul său cu delicatețea sa obișnuită.

— Și eu „sînt în mîna" lui Samson, — spune **Oroveanu**. — Din punct de vedere plastic,

eu desenez, iar el pictează,

pune culoarea. Am colaborat împreună îndeaproape în absolut toate fazele filmului, de la prima idee, pînă la cele mai mici detalii. Samson lucrează într-un decor infernal: mai mult de o oră din film în același interior, în care se petrece acțiunea dramatică propriu-zisă.

Acesta e debutul meu în decorul realist. În așa fel încît, dacă observi, am încercat să accentuez realismul pînă la unele detalii care par naturaliste. Urmăresc totuși ca, în ansamblu, acest decor să aibă o notă de romantism.

Samson: Casa lui Miroiu trebuie să apară din mai multe perspective, în funcție de stările sufletești ale eroilor. Cînd vine noaptea, casa i se pare Monei plină de poezie și mister. Mai tîrziu, cînd vraja începe să se destrame, printr-o altă ambianță de lumină, locuința trebuie să aducă a realitate. Iar dimineața, o dată cu apariția lui Grig, același interior trebuie să pară dezolant. Să se întîlnească două tristeți — a decorului gol și a luminii. E decorul cel mai cinematografic în care am lucrat vreodată.

Oroveanu: Ne-am străduit ca punînd aparatul în mijlocul decorului și rotindu-l 360 de grade, la fiecare 10 grade să aducem ceva nou.

Dar n-am vrut ca decorul să exerseze o apăsare psihologică asupra spectacolului, ci să fie supus dramaturgiei, față de care joacă și trebuie să joace un rol secundar.

Samson: În general la noi se crede greșit că fiecare colaborator răspunde de o felie de film. Cînd de fapt e vorba de un lucru de echipă în care toți ne supunem unui singur conducător — regizorul.

— Vă văd permanent pe platou, mă adresez lui Oroveanu. Vă tentează să faceți un film?

Oroveanu: Enorm. Dar din păcate încă nu am ocazia.

— Pînă atunci „Steaua" e o experiență interesantă pentru dumneata?

Oroveanu: O experiență excepțională.

Iată cuvîntul: profesionalism

Colaborarea cu Colpi s-a petrecut la un înalt nivel de profesionalitate, în sensul unei încrederi reciproce totale. Am stat mult de vorbă, Colpi a fost foarte larg în a ne împărtăși gîndurile lui, ne-a acordat o mare libertate de acțiune. Și așa, am putut veni în întîmpinarea ideilor sale cu ideile noastre. Pentru că omul acesta timid, discret și sensibil coordonează totul de o manieră precisă, sigură. Lucru care transmite colaboratorilor săi o stare de optimism.

Samson: Pentru mine experiența aceasta se rezumă la un cuvînt: P r o f e s i o n a l i s m. Regizorul e un profesionist care știe cinema și a gîndit bine filmul dinainte. El ne-a pus multe probleme grele, întotdeauna sfătuindu-se cu noi. În plus, ni s-au confirmat gînduri despre meseria de actor de cinema. Niciodată n-am auzit-o pe Marina Vlady spunînd „nu" cînd, de pildă, îi ceream să țină capul într-o poziție foarte incomodă și repeta — dacă era nevoie — de zece ori cîte o scenă chinuitoare, fără să se miște și adaptîndu-și jocul poziției respective.

Oroveanu: Pentru că un adevărat actor de film înțelege că el nu se exprimă numai prin propriile sale mijloace, că jocul lui este r e d a t pe peliculă. Îți amintești, i se adresează lui Samson, cum venea Claude Rich înainte de repetiții, și te întreba dacă va fi un prim plan sau un plan general?... Față de aceeași intensitate psihologică, mijloacele de expresie pe care le va folosi vor fi complet deosebite. Un rid, care apărea cu discreție în prim plan era înlocuit în planul general cu o participare de tipul mimului, cu un gest.

Samson: Dar seriozitatea meseriei de actor pornește chiar de la punctualitatea respectării programului: Marina Vlady vine cu două ore înaintea primului electrician, ca să poată fi machiată și să nu întîrzie pe platou. Filmul reprezintă pentru actor o mare dificultate, prin lipsa de continuitate în lucru. Ei bine, acești actori, înaintea realizării unei astfel de scene întrerupte se retranspuneau în stările psihice deja filmate în urmă cu atîtea zile. Într-o asemenea atmosferă de seriozitate, am căutat să facem nu numai tot posibilul, ci și ceea ce părea imposibil. Lucru care, repet, n-ar fi fost realizabil fără această continuă și revelatoare colaborare dintre noi doi, dintre noi și Colpi, dintre noi și actori, dintre noi și toată echipa.

În loc de epilog:

Colpi despre scenografie:

E mult mai mult decît decorul pe care îl gîndeam. Un decor plin de atmosferă și, în definitiv, foarte viu. Nu va părea de loc decor.

Colpi despre operatorie:

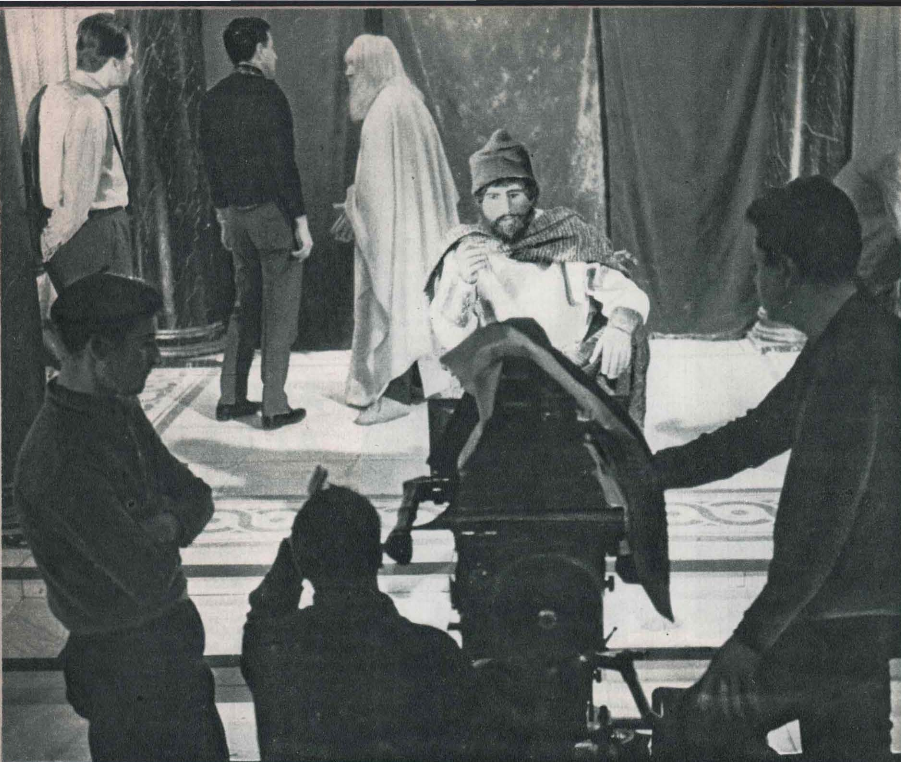
Cred că Samson a găsit și el atmosfera psihologică potrivită. Fotografia servește filmul și în același timp are calități plastice foarte importante. Anumite filme ale „noului val" au fotografii care servesc foarte bine filmul, dar nu sînt frumoase. Samson face o fotografie de talie internațională.

Maria ALDEA

Foto A. Mihailopol



În timpul turnării, Ion Oroveanu a făcut de strajă pe platou de dimineața pînă seara, ca și elementele decorului său.



Șantier

Interviu cu

DECEBAL



Marele preot dac (Emil Botta), regizorul Sergiu Nicolaescu și asistentul I. Năstase în drum spre platourile de filmare.

Proba filmată are darul să-l emoționeze pe însuși Decebal (Ilarion Ciobanu) (sus).

O sală austeră luminată de torțe. Sub flăcările tremurătoare, pe un tron lipsit de podoabe, inspirînd în schimb măreția severă a simplității, șade un bărbat masiv, plin de vigoare. Poartă straie de asemenea simple și aspre.

E Decebal, regele dac, marele conducător al singurului popor antic care trăgea cu săgeți în nouri atunci cînd aceștia îi întunecau soarele. Capul său zburlit, leonin, ușor înfundat între umeri, cu bărbia înfiptă în pieptul lat și puternic are o expresie severă, îngîndurată. Urechile sale par să asculte pașii grei ai legiunilor Romei în marș spre pămînturile dacice, zăngănitul amenințător al gladiilor, comenzile aspre, strigate de centurioni și sutele de lovituri repezi ale ciocanelor cu care Apollodor din Damasc înfige în albia bătrînului Danubiu picioarele unui pod nemaivăzut pe aceste meleaguri.

Privit acum, așa, într-unul din cele mai grele momente ale istoriei dace, cînd are de ales între libertate și robie, în ciuda chipului său întunecat, a trupului ușor îndoit ca sub o imensă povară, Decebal pare un postament masiv și indestructibil pe care se sprijinea în toată măreția ei însăși Demnitatea Umană.

Ne-am apropiat încet de treptele tronului sub privirile sale cenușii care nu păreau să ne vadă.

— *Decebal, îți solicit un mic interviu...*

Decebal m-a privit pieziș și, de sub barba sa rebelă, s-a auzit vocea lui Ilarion Ciobanu.

— Imposibil! După cum vezi, tocmai dau proba filmată. Am emoții. Mă tem la gîndul că s-ar putea să nu reușesc.

— *„Mă tem" sună impropriu în gura lui Decebal.*

— Da, a fost un om care n-a știut ce-i frica. Era conștient de faptul că romanii pot pierde bătălii, dar nu pot fi învinși, că dacii nu vor putea ține piept forței acestui imperiu. Și totuși nu se supune.

— *Care ți se pare a fi sensul etic al acestui gest?*

— În fața invaziei, dacii au căutat să se comporte astfel încît, dacă în viitor, cei care vor veni după ei se vor gîndi să-și plece grumazul, atunci, să se rușineze de acest gînd.

— *Noi îl cunoaștem pe Decebal ca pe un bun diplomat al timpului său, ca pe un conducător care a înțeles că puterea dacilor stă în unirea tuturor triburilor. Mai știm că el nu și-a precupețit eforturile pentru a realiza această unire. Ce ne puteți spune în plus despre Decebal?*

— Că el nu și-a iubit „supușii", ci oamenii de lîngă el, oamenii în mijlocul cărora a trăit și a căror soartă l-a preocupat zi și noapte, depășind întotdeauna frămîntările sale omenești, particulare.

— *Desigur, întîlnirea cu Decebal este încununarea unei aspirații profesionale mai vechi.*

— N-am visat niciodată să-l joc pe Decebal. De altfel abia anul trecut, cînd au apărut în librării materiale noi despre daci am înțeles întreaga măreție și frumusețe a personajului. Dar pe atunci nu știam că Titus Popovici scrie un scenariu. Surpriza a venit acum cîteva zile cînd Sergiu Nicolaescu, regizorul filmului, m-a solicitat pentru probe.

De după o draperie a ieșit un bătrîn înveșmîntat în alb. Era Emil Botta, viitorul interpret al Marelui Preot. Am părăsit în tăcere platoul în vreme ce aparatul de filmat, lunecînd încet pe șinele travelingului, înregistra o nouă probă.

Mircea MOHOR

Meridian



Extravagantă...



Distinsă...



...te poți aștepta la orice de la ea (Michèle Morgan)

Spune-mi pe cine să ucid?

Regizorul belgian Etienne Périer a vrut să facă un film în Franța, a dorit să transforme romanul „negru" al lui Lapierre într-o aventură ieșită din comun, în care intriga să fie un pretext pentru niște dialoguri și mai ieșite din comun. Prinzîndu-se în propriul joc, el a îndrăznit să-i ofere Michèlei Morgan rolul originalei și extravagantei Geneviève, iar drept cadru și-a ales un ex-palat al anilor 1920, cu 100 de camere și nu mai puține turele, care adaugă un farmec în plus atmosferei tenebroase, bizare și caraghioase totodată, a filmului Spune-mi pe cine să ucid?

Intriga? Simplă: Paris, într-un mare hotel. Dietrich aruncă de la etajul 15 corpul neînsuflețit al lui Friedman. O cameristă a fost fără să vrea, martora crimei. Miza este importantă: o comoară ascunsă de naziști în sudul Franței. Ițele sînt din ce în ce mai încurcate, pînă cînd apare Geneviève. O aventurieră, un agent secret?

BETTE DAVIS

O ZI DIN VIAȚA UNEI VEDETE



Frumoasă, distinsă, feminină, așa l-a cucerit pe Gary Merrill în Totul despre Eva și în viață (au fost căsătoriți mai bine de 10 ani).

Cariera Bettei Davis nu seamănă de loc cu poveștile cu zîne. Ea n-a fost descoperită într-un magazin din Hollywood. N-a cîștigat concursuri de frumusețe... Povestea ei este pur și simplu aceea a unui imens talent, învingînd toate obstacolele, povestea forței curajului și perseverenței. Născută în orașul Lowell din Massachusets a fost botezată Ruth Elizabeth, dar prietena mamei sale — admiratoare a lui Balzac — în amintirea „Verișoarei Bette", a supranumit-o Bette, pronume pe care avea să-l păstreze și în cariera ei artistică.

La opt ani, Bette și sora ei mai mică, Barbara, au fost trimise la o școală din Berkshire Hills, al cărei scop esențial era să dea tinerelor o rezistență fizică deosebită și să le educe voința.

La 16 ani, intră la Academia Cushing unde participă la reprezentații teatrale organizate de școală și unde-i vine ideea să se facă actriță. Se înscrie la Cursurile de Artă Dramatică ale lui John Murray Anderson la New-York. Între timp jucase un rol de ingenuă în trupa teatrală a lui George Cukor.

Prima sa apariție pe scena newyorkeză a fost în „The Earth Between". Critica a fost excelentă pentru Bette Davis; i s-a încredințat primul rol feminin în „Rața sălbatică" a lui Ibsen.

În căutarea unei noi vedete pentru filmul *The Man Who Played God*, George Arliss o angajează la Warner Bross, unde va rămîne 17 ani. Împrumutată casei R.K.O. pentru a interpreta rolul dificil al lui Mildred din ecranizarea „Robilor" lui Somerset Maugham (filmul s-a intitulat *Sclavie umană)* alături de Leslie Howard, ea obține primul său mare succes. Filmul următor *Dangerous*, îi aduce primul său Oscar, al doilea fiind acela obținut pentru *Jezebel*.

Iat-o devenită una din primele actrițe ale ecranului și poziția sa nu face decît să se confirme cu *Surorile, Victorie asupra nopții, Fata bătrînă, Elizabeth și Essex, Scrisoarea, Totul despre Eva* etc.

Înainte de a turna *Ce s-a întîmplat cu Baby Jane*, Bette Davis interpretase rolul reginei Elisabeta a Angliei în *Jones, stăpînul mărilor*, pe urmă e vedeta din filmul lui Frank Capra, *Miliardară pentru o zi*.

Cele mai recente filme: *Dulce, dulce Charlotte* și *Plictiseala* (după Moravia, în regia lui Damiano Damiani).

Are o fiică, Barbara, de 19 ani, care și-a făcut debutul cinematografic într-un mic rol din *Ce s-a întîmplat cu Baby Jane* (film care rulează pe ecrane și a cărui cronică o puteți citi în suplimentul revistei noastre).

Publicăm alăturat o filă din Jurnalul de platou al Bettei Davis

Așa cum apare — într-o compoziție zguduitoare — Bette Davis, sub chipul acestei Shirley Temple sexagenară — Baby Jane



În fiecare dimineață, în jurul orei șase — șase și jumătate, cineva mă bate pe umăr încet dar hotărît, pentru a mă trezi: ora exactă depinde de distanța pînă la studio și de complicațiile machiajului în filmul pe care-l turnez. După ce ajung la studio, timp de două ore îmi spăl părul, sînt coafată și mi se aplică machiajul. De obicei nu am timp decît să mă îmbrac pentru a putea ajunge pe platou la ora nouă, cînd sînt gata să repet prima scenă a zilei.

Numărul repetițiilor depinde în întregime de regizor. Unii regizori gîndesc că un număr mare de repetiții asigură o mai bună reușită în momentul filmării. Și eu sînt de părerea lor. În ce mă privește, găsesc că niciodată nu repeți prea mult, deoarece interpreții învață în acest timp să lucreze împreună și descoperă mici trucuri care îi fac mai naturali și mai degajați. După iluminarea decorului o ultimă repetiție pentru actori, operator și sunet și scena e gata pentru filmare.

Personalul tehnic știe cît de greu este să-ți păstrezi spontaneitatea după a treia ori a patra „dublă" și face tot ce poate pentru ca lucrurile să meargă bine. Este o muncă de răbdare și precauție. Desigur se întîmplă adesea ca înșiși actorii să fie răspunzători pentru o filmare proastă. Noi nu reușim întotdeauna să dăm acel „nu știu ce" pe care-l dorește regizorul și ni se întîmplă să ne bîlbîim. Deznodămîntul fericit al unei zile de muncă pe platoul de filmare e determinat de gradul de colaborare care există între regizor, tehnicieni și actori. Nici unul dintre noi nu poate lucra singur. Avem nevoie unii de alții. O oră pentru masa de prînz, apoi ne aranjăm machiajul, pieptănătura și reîncepem. Ziua de filmare se termină de obicei la șase. Cea mai mare parte dintre noi trece atunci în sala de proiecție pentru a examina cadrele filmate cu o zi înainte. Apoi ajungem la cabine, ne demachiem, ne schimbăm și ne întoarcem acasă, pe la șapte sau opt. Dar încă nu s-a terminat totul. Mîncăm, apoi ne retragem într-un colț și învățăm conștiincios replicile pentru a doua zi. Ora de culcare este zece și jumătate; trebuie să fim odihnite la filmare pentru că machiajul nu e eficace pe ochii încercănați.

Iată ziua unei „vedete" și vă asigur că muncim din greu, în fiecare minut al acestei zile.

....

Se vorbește mult la Hollywood de faimoasele întorsături ale norocului, dar e oare aceasta o explicație satisfăcătoare?

Nimeni în lumea aceasta nu obține nimic gratis. Norocul te ajută mult să ajungi pe culmile cele mai înalte dar el nu te face să rămîi multă vreme acolo. Orice actriță care își atribuie cariera norocului este ori foarte modestă, ori prea puțin conștientă de valoarea sa.

Profil TATI

Cu ocazia apariţiei — destul de tardive — a filmului lui Jacques Tati, Unchiul meu, pe ecranele noastre (ce păcat că nu s-a reluat la Cinematecă, pentru o mai completă informare a spectatorului nostru şi comedia sa mai veche Vacanţele domnului Hulot), publicăm în numărul de faţă o prezentare a realizatorului francez.

Implicaţiile estetice şi filozofice ale comediei americane sînt nemăsurate iar criticii şi teoreticienii de film au făcut deja disecţii minuţioase asupra „gag-ului", asupra naturii şi genezei comicului în cinematografia clasică. Discuţiile deveniseră deja sterile, teoretizările uscate luaseră locul hohotelor care în timpul primului război mondial umpleau sălile întunecoase de cinema la apariţia lui Charlot, cînd deodată apare domnul Hulot, cu pipa şi pasul său de gumă, cu automobilul său ciudat strecurîndu-se scrîşnind pe străduţele unui orăşel de pe Coasta Atlanticului. La apariţia lui, ca un suprem omagiu pentru creatorul său, Buster Keaton scria: „Nu-l văd decît pe Jacques Tati... El a ştiut să creeze un personaj... El a reînnodat firul cu tradiţiile noastre de acum patruzeci de ani". Reînnodînd tradiţiile, Tati a revoluţionat însă comedia cinematografică.

În comedia clasică eroul comic sau eroii comici evoluau de cele mai multe ori singuri într-o lume indiferentă şi serioasă. Eroul era un hipersensibil care se afla permanent într-un antagonism, de esenţă tragică, cu obiectele ce-l înconjurau. Adversitatea lumii apare aici de cele mai multe ori prin ciocnirea om-obiect, în gag-ul clasic existînd o supremaţie a obiectului. Adversitatea este mai mascată la Chaplin, dar devine declarată la Buster Keaton. Eroul comic se ciocneşte în primul rînd de obiecte şi apoi de oameni, de tipuri individualizate. Chiar ciocnirile lui Charlot se fac de cele mai multe ori cu personaje schemă, un fel de arhetipuri: poliţiştii, bancherii etc., etc. Există aci o schematizare a comicului pînă la esenţializare, un fel de geometrizare a lui, comicul clasic avînd o structură lineară.

Lumea comică a lui Tati

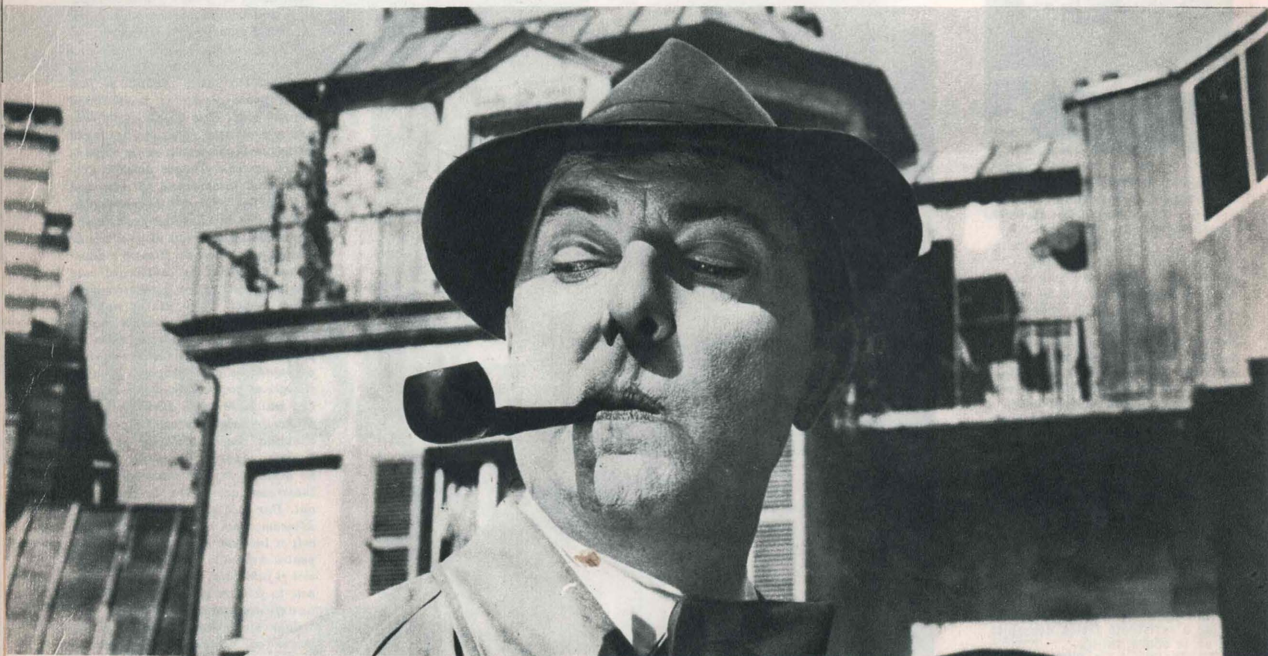
La Tati comicul este însă mult mai complex cu o structură asemănătoare picturii. Liniei i se adaugă culoarea, tabloul încercînd să redea forme şi volume. Lumea comică a lui Tati are relief şi tonalitate.

Sursa comediilor lui Tati este fermecătorul său personaj, domnul Hulot. El seamănă cu eroul lui Saint-Exupéry care a făcut un desen ciudat după ce citise o carte cu basme din junglă. Oamenii mari nu i-au înţeles desenul. Ca şi acesta, Hulot se încăpăţînează să deseneze mereu şerpi boa înghiţind elefanţi pe care îi arată plini de nevinovăţie tuturor înţelepţilor uscaţi de raţionalism şi automatisme. Hulot este un copil mare, un „mic prinţ" rătăcit printre oameni rezonabili. El tulbură prin prezenţa lui o lume sclerozată care şi-a pierdut puritatea şi spontaneitatea copilăriei, înecîndu-se în rigiditate şi conformism.

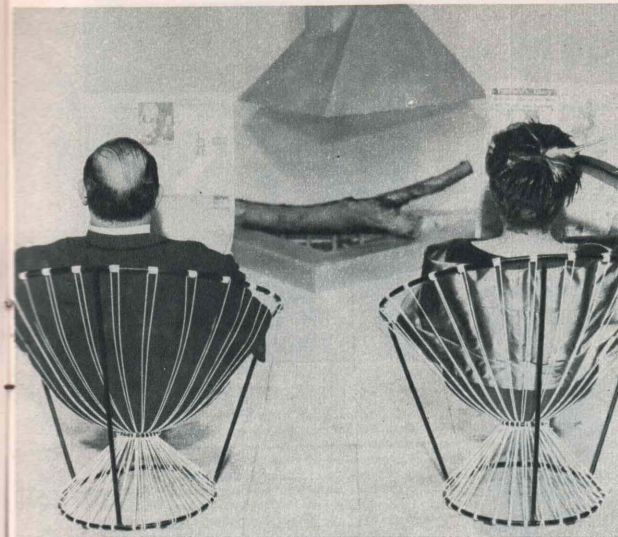
Între Hulot şi lumea înconjurătoare adversitatea nu se mai exprimă prin intermediul obiectelor. Există aici o ciocnire permanentă, fără violenţă, eroul comic al lui Tati nefiind niciodată agresiv şi inventiv ca Charlot, cu lumea omenească anchilozată, pecetluită de automatisme şi uniformitate, lumea obiectelor fiind redată aici prin reflexul ei psihologic, prin reacţiile, prin traumele pe care le-a lăsat în multiplele individualităţi, tipuri umane vii care-l înconjoară pe Hulot. Acest lucru nu se întîmplă aproape niciodată cu Charlot şi mai ales cu Malec.

În afara lui Hulot, a fetei şi a copiilor, lumea „Vacanţelor" este o lume de automatisme, o sumă ciudată de scheme individuale umane care se tolerează reciproc şi care este tulburată fundamental de spontaneitatea şi lipsa de orice schematism a lui Hulot. Faţă de stereotip, Hulot este un inadaptabil, un „rămas în urmă" spre deosebire de comedia clasică unde de obicei eroul comic devansează. De aici răsturnarea raportului între erou şi situaţia comică; el nu atacă, nu provoacă gag-ul, ci se retrage tot timpul din faţa lui, îl evită de fiecare dată, prezenţa lui născînd însă involuntar situaţia comică. Cel care se comportă cel mai firesc uman este în fond Hulot, dar spontaneitatea sa este anacronică într-o lume în care automatismele şi uniformitatea proliferează ca un neoplasm. Totdeauna efectele prezenţei sale sînt mai comice decît însăşi prezenţa eroului.

Este cunoscută teza după care situaţia comică, gag-ul este o construcţie logică împinsă la extrem. În comedia clasică această construcţie logică era apoi îmbrăcată



Sursa comediilor lui Tati este fermecătorul său personaj, domnul Hulot.



În filmele lui Tati comicul domnește asupra întregului spațiu fizic real — arhitectură, culoare, sunet.

în haina omenească a unor anumite personaje. De aci senzația de elaborare mentală, de raționalism a gag-ului în comedia clasică. La Tati, dimpotrivă, gag-ul este viu, fiind rezultat din cunoașterea lumii exterioare, din experiențele particulare observate sau trăite. Procesul de abstractizare are loc cu adevărat la Tati, el creîndu-și lumea comică abstractă din elemente și tipuri umane concrete.

Optica personajelor și efectul cOmic

Virtuțile comicului sînt ridicate de Tati pe un plan superior. În filmul burlesc american, mișcarea este de cele mai multe ori instrumentul comic fundamental. Rîsul provine aici de cele mai multe ori din celebrul efect bergsonian „du mécanique plaqué sur du vivant". La Tati mișcarea își pierde mult din importanță. În schimb, comicul filmelor lui Tati se extinde nemăsurat. De multe ori el folosește un comic subiectiv determinat de optica unui personaj sau altul (efectul comic al bărcii închise semănînd cu un rechin este mult sporit pentru că știm că cel care o vede astfel este un fost colonel pensionar etc., etc.).

În filmele lui, comicul domnește asupra întregului spațiu fizic real — arhitectură, culoare, sunet. Fiecare din aceste elemente în care personajul este înglobat ca o parte componentă are un rol bine determinat în situația comică. Prin aceasta, comicul cinematografic care era atît de strîns legat de pantomimă în filmul mut, avînd ca element cinematografic dominant ritmul realizat prin montaj devine universal, înglobîndu-și toate cîștigurile în materie de limbaj cinematografic ale filmului contemporan. Și în foarte multe din ele Tati este un precursor: cineastul francez folosește resursele comice ale decorului — imobilul ultramodern al familiei Arpel sau fermecătoarea casă a lui Hulot din filmul *Unchiul meu*, sau utilizează



Hulot este un copil mare, un „mic prinț" rătăcit printre oameni rezonabili.

înainte de Antonioni culoarea în scopuri dramaturgice avînd un efect comic în *Unchiul meu* — stofa roșie de pe gulerul hainei de casă a domnului Arpel este aceeași cu îmbrăcămintea cîinelui. Tendința de abstractizare a umorului se păstrează și aici, elementele de decor avînd o funcționalitate precisă în desfășurarea situației comice (ferestrele rotunde ale casei Arpel).

Spațiul comic

La Tati există mai mult decît situații comice sau personaje comice. El creează un spațiu comic global. (Restaurantul din *Vacanțele domnului Hulot*, casa lui Arpel, casa lui Hulot etc., etc.).

Universul comic nu poate fi lipsit de sunet, una din componentele esențiale ale universului real. Și dacă ne gîndim la rezervele exprimate de un mare estetician al cinematografului Bela Balasz, cu privire la resursele comice ale sonorului, înțelegem marele merit al lui Tati în crearea „comediei sonore".

Banda sonoră a filmelor lui Tati este o construcție excepțională, de o rigoare și perfecțiune unică. Se poate oare concepe universul familiei Arpel fără sunetul aspiratorului, sau restaurantul din *Vacanțele domnului Hulot* fără pocniturile repetate ale ușii de intrare? Întreaga filozofie a umorului său poate fi înțeleasă prin urmărirea benzii sonore. Ruptura între gest și cuvînt, autonomizarea verbului prin înecarea lui în stereotipe și automatisme, temă atît de frecventă în teatrul absurdului, nu este oare transpusă cinematografic magistral de Tati prin asincronismul vădit al dialogurilor față de imagine? Hulot ca personaj invadează lumea anunțat fiind de pocniturile mașinii sale caraghioase. Multiplicarea lor la nesfîrșit în exploziile artificiilor nu este oare o proliferare a sunetelor, care își are corespondența în tema proliferării obiectelor din teatrul ionescian? Mai ales că eroul luptînd disperat să împiedice această proliferare, este într-un fel o victimă a ei?

În realizarea acestui univers comic rolul unui singur personaj este evident diminuat. Filmele comice ale lui Charlot sau Malec nu pot exista în afara eroilor lor. Pe cînd *Vacanțele* sau *Unchiul meu* pot avea în orice caz o existență comică independentă de fermecătorul domn Hulot. Pentru că în comediile sale Tati este în căutarea unui efect comic general, neaparținînd unui personaj privilegiat. El a căutat efectul comic oriunde împrejurul său: „Aș vrea să fac un film fără personajul Hulot, numai cu oamenii pe care îi văd, îi observ, îi urmăresc pe stradă... pentru a dovedi că efectul comic aparține oricăruia dintre noi".

Avînd la bază lumea reală, pornind de la ea, este firesc ca cinematograful comic al lui Tati să adopte un limbaj care să altereze cît mai puțin această lume reală din care se construiește absurdul comic. De aici acea modernitate a decupajului, folosirea pe larg a montajului în cadru, a planurilor lungi cu ritm lent apropiat de ritmul realității. Înainte de Antonioni, din necesitățile comicului său, Tati a realizat în cinematograf o apropiere între timpul real și timpul cinematografic. Secvențele sale pot exprima de multe ori la limită realitatea reconstituită în durata sa reală.

Estetica cinematografului mut trata în general comedia ca un capitol aparte. Tati a ridicat însă comedia cinematografică nu numai la apogeul genului, ci a așezat-o în primele rînduri ale luptei pentru îmbogățirea limbajului cinematografic. Și prin aceasta, Tati nu este numai un mare comic al ecranului, ci și unul din cei mai compleți cineaști actuali.

Radu GABREA

MERIDIANE



O scenă de „culise"...

Bachtiary—Bey — Sami Frey se îndrăgostește de frumoasa marchiză în chiar clipa în care o vede.



ANGELICA ȘI REGELE

Din pricina seniorilor atît de mari și atît de mulți ar trebui să spunem „noblesse oblige". Dar cum e vorba de cinema, să zicem mai degrabă: „succesul obligă".

După triumful comercial repurtat de *Angélique, marchiză a îngerilor*, producătorul Francis Cosne și realizatorul Bernard Borderie n-aveau altceva mai bun de făcut decît să pună pe șantier „Angelica nr. 3" care va fi urmată în curînd de „Angelica nr. 4" (nr 2. a fost *Încîntătoarea Angelică*).

Angelica și regele este titlul numărului 3 din seria în care Michèle Mercier continuă să conducă jocul. Un joc cu deosebire delicat de vreme ce de data asta frumoasa marchiză primește o misiune pe lîngă ambasadorul Persiei în Franța. Se pare că ideea cu „va urma" le-a venit realizatorilor după nenumăratele scrisori primite de la admiratoarele lui Robert Hossein, partenerul Michèlei Mercier. Drept care Hossein va face parte obligatoriu din distribuția serialului.

„*Angélique et le Roy* va musti de mai mult umor decît primele două pelicule la un loc. Iar dialogul este la mare înălțime", afirmă cu modestie regizorul Bernard Borderie. Adăugăm că acțiunea se desfășoară în mare parte în saloanele de la Versailles pe care arhitectul decorator Robert Giordani le-a reconstituit cu scrupulozitate în studio.

Angélique — Michèle Mercier.



SECVENȚE



O excursie prin Canada. Şi încă una împreună cu Buster Keaton, prilejuieşte originalul scurt metraj Călătorul. O mică platformă pe roate e unicul mijloc de locomoție cu care Keaton traversează Canada de la Oceanul Atlantic la Oceanul Pacific. Pe această platformă se bărbiereşte, îşi spală rufele, îşi face ceaiul şi desigur găseşte cele mai ingenioase mijloace de a pune în mişcare „trenul" său. Ideea şi regia acestui film publicitar canadian îi aparțin lui Gerald Potterton.



O problemă de cea mai stringentă actualitate stă în centrul filmului Defa, Primăvara vine încet: aceea a raporturilor dintre un adevărat conducător de întreprindere de tip nou şi subalternii lui. La această interesantă dezbatere iau parte Günther Simon, Rolf Hoppe, Agnes Kraus şi Hans Hardt-Hardtloff.



„Cred că universul copiilor, modul în care cei mici privesc lumea îi oferă artistului cea mai mare libertate în a-şi exprima ideile" — spune Karel Kachyna, regizorul cehoslovac care a primit în 1964 două premii internaționale pentru Zidul înalt. Poate de aceea, în noul său film Trăiască Republica eroul este tot un copil.



Cine s-ar fi aşteptat? Brigitte Bardot care lansase în cinematograful european moda nudului, lansează astăzi prin ultimul ei film o nouă modă de îmbrăcăminte — „Viva Maria" — cum o denumesc casele de croitorie pariziene. Se pare însă că marea noutate pe care o aduce filmului acesta Bardot, este jocul unei actrițe mature.



Cum trăieşte un trib de piei roşii azi? Cum se îmbină tradițiile lui cu viața modernă? Cum se acomodează miturile, simbolurile vechi şi gîndirea omului contemporan? Acestea sînt întrebările pe care şi le-au pus Jacques Godbout şi Françoise Bujold şi la care încearcă să răspundă prin poemul cinematografic, Lumea ne va lua drept sălbatici. În fotografia alăturată iată un copil indian de azi, fără codițe, mocasini şi pene, ci cu universalul maiou.



Frumoasa Gina Lollobrigida şi spiritualul Alec Guinness formează o pereche de îndrăgostiți ghinionişti în Hotel Paradiso. O comedie plină de quiproquo-uri, în care toți se urmăresc, se ascund, se regăsesc ca într-un clasic vodevil. Scenariul se inspiră de altfel din cunoscutul vodevil „Hotelul Liberului Schimb" al lui Feydeau care l-a fermecat într-atîta pe Peter Glenville încît a cumpărat drepturile de autor ale tuturor pieselor dramaturgului francez spre a le realiza în Anglia



Hans-Peter Minetti, de a cărui figură şi joc inteligent ne amintim cu plăcere din filmele Rezervat pentru moarte şi Karl von Ossietzki va deține rolul secretarului de partid Bleibtreu în filmul Urma pietrelor, ecranizat după romanul cu acelaşi titlu de Erik Neutsch. Regizorul care i-a încredințat noul rol: Frank Beyer.



„Indios" din fotografie fac parte din tribul Fiii Ursei Mari şi sînt eroii filmului cu acelaşi nume (produs în Iugoslavia de către R.D.G. în regia cehului Joseph Mach). Un film realizat după romanul de mare succes al unei femei, Liselotte Welskopf-Henrich şi care atestă succesul neobosit al acestui gen cinematografic.

PROCESUL ALB

PROCESUL ALB, o producție a studioului cinematografic București.
Scenariul: Eugen Barbu.
Regia: Iulian Mihu.
Imaginea: Aurel Samson.
Muzica: Anatol Vieru.
Montajul: Lucia Anton.
Decoruri: Liviu Popa.
Interpretează: Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, George Constantin, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Lica Gheorghiu, Gheorghe Cozorici, Jean Constantin, György Kovács.

Dramatizarea unui roman cunoscut obligă. Scrierea unui cine-roman, chiar dacă pornit de la o narațiune știută, permite celui ce-și retopește materialul romanului restructurarea lui după cerințele noii grafii. Nu mai știu care din marii regizori spunea că stiloul lui e camera operatorului. Eugen Barbu s-a folosit bine de acest stilou, prin intermediul unui regizor cu știința meseriei. E o întrebare, dacă factura net cinematografică a filmului intitulat *Procesul alb* ar fi fost la fel de net cinematografică fără Iulian Mihu, oricîtă prețuire am pentru proza vie, ce pretează la scenarizare, a acestui surprinzător epician, care cunoaște viața la niveluri variate, în secțiune, a societății românești dinaintea celui de-al doilea război mondial și de astăzi. Eugen Barbu plus Iulian Mihu înseamnă experiența vieții narate plus experiența limbajului adecvat descrierii ei. „Descriere" e un termen abuziv: filmul nu e descriptiv, decît într-o infimă măsură. În a doua parte a filmului, descripția face larg loc sugestiei. Regizorul a imprimat întregei pelicule un ritm care e propriu stilului de grafie al obiectivului cinematografic și a recurs la o pictogramă de tip metaforic, lapidară, slujită de replică în chip egal de sugestiv. Niciodată nu s-au scris mai adecvat pagini sublime cu ajutorul înjurăturilor. Un lacheu de ministru își permite să comenteze că se petrec fel de fel de lucruri neobișnuite de cînd scîrțîie frontul. Ministrul, enervat, contrariat în opiniile sale oficiale prin explicitarea celor intime și nemărturisite, replică: „ — Mă-ta scîrțîie, cretinule"!... Și obiectivul înregistrează scena, cu benignă obiectivitate. Dar de undeva țîșnește, pentru spectator, convingerea — dedusă din fapte constatate, și nu rezultat doar al unei teze abstracte — că e pierdută, pentru ministru, ca și pentru toți ai lui, cauza frontului scîrțîielnic. La Siguranța antonesciană e bătut un vînzător oacheș de ziare, care strecoară între foile revistei de propagandă nazistă „Signal", vîndută cu tapaj reclamagist prin gări, manifeste patriotice. El se apără, vorbind sincer și speriat de pumni, despre martirajul misiunii lui: „Românii vor să dai din clanță. Altfel nu cumpără nimeni foaia asta spurcată!" Ăsta e Barbu, și e excelent. Este o contribuție la formularea termenilor în care se va reconsidera cîndva, de către o istorie care e și prezentă de pe acum, procesul patriotismului din 1944, judecat de literatura noastră pînă azi, cu rare excepții, încă prea geometric și convențional. Eugen Barbu e un scriitor pentru care curajul de a vorbi cum ți-e portul a fost cheia succesului, și acestui curaj din 1949 și 1953 îi datorează și azi succesul, sigur, al unui film ce are meritul de a spune omenește lucruri omenești. Da, eroii ilegaliști din 1943 și 1944 n-au fost nici doar bronzuri, și nici mai ales manechine de la fabrica de confecții vestimentare, cum i-au făcut unii. Da, au urît din gelozie, au făcut greșeli din concupiscență, din lipsă de temperanță, din dezgust de viața burgheză uneori, din spirit de frondă și din orgoliu. Dar sensul eroismului lor n-a fost inutilizat de aceste greșeli. Da, organele Siguranței burgheze erau corupte. Foloseau bestii și roboți, oameni limitați, dar nu erau ușor de înșelat. Trecem azi pe lîngă oamenii care le-au înfruntat, și ne mirăm că au scăderi omenești, ba chiar că nu joacă twistul ori că-s nebărbieriți uneori seara, la teatru: filmul ne reamintește cît respect merită. Barbu și Mihu erau prea tineri ca să și-i amintească, așa ca semnatarul acestor rînduri. Filmul are o autenticitate de informație pe care nu mi-o explic, știind vîrsta autorilor lui. Este, în geniul literar ce nu-i lipsește cineromancierului (care nu-și pune cu tot dinadinsul în minte să-l aibă), o capacitate salutară de intuire a realităților.

N-am văzut încă un film românesc mai cinematografic gîndit. O regie alertă, plină de idei, intrată — cum se zice — în viteză, care-a consumat efedrină nopți în șir. Și o interpretare de zile mari. Chiar și replicile, spuse neteatral în procent de 75%, reprezintă un imens progres (poate pentru că actorii români, dat fiind stilul dialogului, n-au nevoie de altă școală decît a vieții, ca să vorbească de pildă despre trimiterea șefului în... adrese certe!), dar asta, repet, chiar dacă mă bucură, n-are decît aspectul unui început. Mai este drum. Pe ecran lat, stiloul lui Iulian Mihu scrie cu dezinvoltură scene de viață cotidiană admirabile, scene de dramă escamotată — dublul dialog din adăpostul antiaerian în timpul alarmei e o găselniță — scene de dramă explicită. Siguranța și inchizitorialele ei obiceiuri de tristă memorie — scene de dramă subînțeleasă, implicată în replici banale, — dialogul oficial al unor oameni care, lucrînd pentru o mare cauză comună, se urăsc personal cu dezinvoltură și cu motiv cert („toujours cherchez la femme", ceea ce e omenește, veridic și nedeformat, în sensul geometrismului pozitivării cu orice preț al eroilor) — scene de teroare neretorică — perchezițiile, bombardamentul, localul reperat de agenți, interogatoriile — scene de epopee neidealizată, la nivelul banalului cotidian — fuga lui Dumitrana, comunistul ilegalist tipic, prin halele uzinei, sau uciderea lui în timpul alarmei, pe scările unei clădiri unde-l execută agenții fostei poliții, postum activi, după căderea regimului lor, — toată această variată frescă a unei istorii care n-a fost nici geometric limpede, nici explicită, plicticos discursivă, cum ne-au redat-o artistic și neartistic mai ales, imaginile, multe și de toate felurile (literare, plastice, dramaturgice, cinematografice), din trecutul apropiat de foarte de tot, demonstrează că stilul filmului românesc s-a apropiat substanțial de maturitatea lui. Iulian Mihu și operatorul cu care a făcut cauză comună, pe nume Aurel Samson, știu să scrie. Ei știu să scrie fără să silabisească. Au sensul morfologiei și sintaxei unei fraze, au topica expresivă. Distribuția i-a servit, dialogul le-a sugerat optica. În operele literare de mare vibrație psihică sînt incluse și valori optice, de neînlăturat cînd le reiei cu stilou de lentile. Cine, în trecut, ar fi îndrăznit să încerce o scenă ca aceea a devergondajului nemților în ultima lor seară de huzur, cine, scena restaurantului reperat de sticleții, înnebuniți de apropierea unui „nu-știu-ce" inexorabil, în care cei 7—8 metri de pînză ai ecranului devin teritoriul a trei-patru acțiuni deodată: dansul funanbulesc al damei de consumație, **îngrijorarea** chelnerului partizan, spaima și înverșunarea inspectorilor Siguranței, vacarmul indiferent al mesei de petrecăreți. Ca să poată acționa pe patru piste simultan, un ustensil uman ca regizorul, breviar de tehnici ale limbajului respectiv, trebuia să fie ținut în mîini sigure de un creator, identificat cu el însuși. Mihu are nerv și inventivitate, are darul funest al punerii degetului pe rană și punctului pe i, pe care-l întîlnești la regizorii de vocație, de tip Fellini, observatori ai realității și imitatori ai metodelor ei. Toată problema este să reușească a nu pune, în viitor, și punctele pe iota. Căci un succes care îmbată, ca acesta, e primejdios. De altfel, ca să i se taie întrucîtva putința de a se autoiluziona, vom mai spune și că există încă destule momente în film care miros a „regie de dragul regiei", și că adeseori fiecare episod în parte e slujit cu mijloace tehnico-regizorale mai din belșug decît meritau unele din ele: cînd se ia drept etalon episodul, ca și cum nimic din

ce poate spune un virtuoz nu mai poate fi lăsat deoparte, e firesc să avem mijloace eroice (ca fuga spectrală prin noapte, între arbori, a unei prostituate în rochie de bal pînă la execuția ei inerentă), puse în slujba revelării unui personaj nul, Marta, personaj mobiliant doar, de care nimeni nu se lămurește pînă la urmă de unde vine și încotro (moralmente!) se îndreaptă, dar care e excelent întruchipat de Marga Barbu. Scenele procesului în sine, cadrajele sălii de la Curtea Marțială, semănau uneori tare cu cadrajele din *La Vérité*, și nici nu văd în asta un păcat: de ce să nu fi semănat, dacă erau bine făcute? Doar nu dăm brevete de inovație, aici, ci învățăm o meserie știută bine de alții.

Unul din meritele regiei este acela de a nu se feri de similitudini, de citate recognoscibile. Aparatul are mișcări de arcuș virtuoz, necerute de melodia interpretată. A cînta cu stil de „bel-canto" triumfal, o operă toată numai confesii și surdine, este tentația oricărui artist vocal cu faima făcută. Interpretarea filmului are merite care *datează*. În afară de Gheorghe Dinică (Dumitrana) și György Kovacs (colonelul) care și-au jucat fiecare vechile lor roluri cu măiestria deconcertantă, lipsită de orice falset, pe care le-o descoperi de fiecare dată cînd reapar în ele, mi s-au părut excelenți Iurie Darie (Matei) și Nelly Nicolau-Ștefănescu (patroana hotelului din Piatra-Olt), aceasta din urmă cu accente de o veridicitate rar întîlnită. Inteligentă, sensibilă și bine ținută în propriile ei mîini, Gina Patrichi în rolul ilegalistei involuntare. Dacă mulți din actorii episoadelor ne-au demonstrat că pot susține cu succes roluri ingrate — Hans Krauss printre alții — cuplul Toma Caragiu — George Constantin a dat nota de mare sarcasm tragic întregului, adus la nivelul grotescului de Aristide Teică. Au secondat cu simțul adecvării Jean Constantin, Gheorghe Cozorici și Draga Olteanu. Totuși, filmul, al cărui fir unitar se leagă cu ajutorul primplanului portretistic, nu-l impune pe Iurie Darie ca pe un erou, fără să stăruie asupra fizionomiei lui de om modern, subliniind ceea ce are mai prețios acest portret: îndoiala, profund umană, citibilă în trăsăturile feței, în pofida unei mimici de statuie a nezdruncinatei încrederi în finalul fericit al acțiunii. Și fața eroului principal al filmului spune, pînă la sfîrșit, că victoria greu de dobîndit, pentru care merita să lupți, este rezultatul unui șir nesfîrșit de înfrîngeri succesive ale îndoielilor, ceea ce e mai eroic decît orice.

Ion FRUNZETTI

---

despre banda sonoră a PROCESULUI

Mi se pare cinstit să încep cu o mărturisire: nici măcar profesiunea nu mă împinge, atunci cînd m-am instalat în seaunul spectatorului de cinema, să urmăresc virtuțile muzicii, care însoțește imaginile filmate. Să mă ierte colegii mei muzicieni, dar acesta este adevărul curat. Simt însă că arta aceasta, nebăgată în seamă — ca atare — decît foarte rar (și în cazuri cu totul particulare) face parte din ansamblul mijloacelor cu care filmul transmite, dincolo de cuvîntul rostit sau alături de el, sugestiile sale de atmosferă, de caracter, lirismul, buna dispoziție, tensiunea etc. Realizați cum ar fi un film lipsit de fondul sonor al ilustrației muzicale? Poate splendid, dar ar trebui să considerăm această lipsă ca pe unul din efectele căutate de realizatori în vederea unui anume scop expresiv.

Va fi imposibil de vorbit despre muzica lui Anatol Vieru la filmul *Procesul alb* altfel decît în conexiunea ei cu dramaturgia și imaginea. Calitatea principală a contribuției compozitorului decurge din spiritul contemporan al gîndirii sale muzicale, funcțional adaptată acțiunii dramatice. Este esențial ca la un film al cărui scenariu înfățișează un conflict actual, muzica să nu fie indiferentă față de această actualitate, care se cere exprimată și într-un limbaj sonor adecvat. Este vorba de o anumită înrîurire a sensibilității noastre, care să poarte pecetea ideilor filmului. Anatol Vieru a intuit aceasta; de altfel el nici nu ar fi fost capabil, cred, să scrie o muzică de o vîrstă incertă!

Filmul se desfășoară pe firul amintirilor retrăite de unul dintre eroii principali, Matei; prim planul în care Matei gîndește la trecut este un fel de laitmotiv, pe care compozitorul îl subliniază și îl reia în muzică. E o temă instrumentală pură, solitară, desprinsă de celelalte glasuri ale orchestrei, o personificare subtilă a momentului cinematografic: Matei gîndește și amintirile trezesc în conștiința lui ecouri prelungite...

Uneori muzica — de pildă în scene ca aceea de la Piatra Olt, în care vagoanele germane sînt urmărite și împiedicate să-și continue drumul — imprimă secvențelor dinamism, acumularea de tensiune de care ele au neapărată nevoie. Alteori, pe aceeași concepție funcțională, ea atinge pragul sonorizării, a efectului apropiat de zgomot (scena de la morgă; fuga inspectorului șef Mastacan în preajma eliberării). Printre geamurile unei sere comunistul Dumitrana este zărit de agenții poliției; sonorității sticloase, dure însoțesc scena prevestind lupta fulgerătoare care va urma. De altfel muzica, interpretată tot de Anatol Vieru la pupitrul orchestrei simfonice a cinematografiei are și prin aceasta forța de sugestie urmărită îndeaproape în fiecare secvență.

Conceput ca un roman cinematografic, desfășurat într-o serie de episoade de acțiune strînsă, filmul impune strict compozitorului o partitură care să corespundă ritmului interior al desfășurării acțiunii, deci o partitură dinamică și nu una lirică. Poate cel mai frumos moment în care „coloana sonoră" devine element constitutiv al filmului se desfășoară în scena atacului comandamentului german. (Aici cred că se cuvine a nota și numele inginerului de sunet Ciolcă). Arpegiile fremătătoare ale primului preludiu din „Clavecinul bine temperat" de Bach — pe care un ofițer german anunță că îl va cînta, cu acea falsă aplecare spre lucrurile cu adevărat eterne, caracteristică anumitor tipuri de intelectuali fasciști — răsună în noapte; li se suprapune îngînarea abia deslușită a unui glas de femeie, care este sigur al cîntăreței frivole (bine distribuită Valeria Rădulescu) adusă de nemți întru împlinirea unor aspirații mai mult „lumești" decît artistice... Aceștia sînt cei dinăuntru; nu mai e nevoie de imagini din interior fiindcă știm, vedem ce se întîmplă și de afară. Patrioții se insinuează în noapte împreună cu o altă muzică, a nopții acesteia hotărîtoare. Și cu o îndelungă parafrază orchestrală amplu dezvoltată după preludiul de Bach, pe care continuă scena (moartea Martei), culminează și filmul; sensul eroic este susținut de această muzică generoasă, purtînd în adîncurile ei firul trainic și statornic al gîndirii lui Bach!

Una din laturile reușite ale filmului — îmi permit o părere personală de spectator — este observația vie, plastică, pregnantă, a diferitelor medii și categorii sociale. Or în aceste note de reportaj fugar, regizorul Iulian Mihu a inclus și o bogăție de muzici cu o reală forță de caracterizare. O anumită muzică ușoară de local, cu o specială nuanță sentimentală și ieftinătate, muzică populară, cîntece la modă, „șansonete" pentru lumea bună, celebrul Lilly Marlen (Gina Petrini le cîntă cu mult farmec) și încă atîtea sugestii care completează coloana sonoră a spectacolului cinematografic, încărcînd potențialul lui de expresivitate. (O mențiune pentru scena în care muzicanții „suspecți" interpretează un subversiv cvartet pe teme ruse de Beethoven!)

Dacă sîntem cu toții de acord că ceea ce se aude e important, atunci trebuie să ne revizuim părerile asupra modului în care vorbesc oamenii în anumite situații date: ori ceea ce mi se pare supărător, prin ostentație și repetare, este faptul că în cele mai tainice convorbiri, cînd se pun la cale acțiunile patriotice secrete, în locuri unde „și pereții au urechi", eroii vorbesc la fel de tare și de răspicat, fără să scadă nici măcar cu o nuanță intensitatea tonului! Pentru că eram la cum se vorbește, poate că există din acest punct de vedere și o anumită nediferențiere a limbajului pitoresc față de diferitele categorii sociale (altfel acest limbaj are autenticitate și este excelent încrustat în unele tipuri create de actori). Intrăm în alte sectoare ale discuției și de aceea rubrica noastră se oprește aici.

Ada BRUMARU

cronica filmului străin

SUB ZODIA LUI BETTE DAVIS

Piramide din lut ars

CE S-A ÎNTÎMPLAT CU BABY JANE?
o producție a studiourilor americane.
SCENARIUL : Lukas Heller, după romanul lui Henry Farrell.
REGIA : Robert Aldrich.
IMAGINEA : Ernest Haller.
MUZICA : Frank De Vol.
INTERPRETEAZĂ : Bette Davis, Joan Crawford, Victor Buono.

Înainte de a fi bun sau prost, de a-și dezvălui frumuseți sau urîțenii, virtuți sau facilități profesionale, înainte de tot și de toate, filmul lui Robert Aldrich vrea să fie și este șocant. Ni se arată două bătrîne surori, una paralizată, cealaltă alcoolică, două foste vedete care-și sfîrșesc zilele într-o mizerie morală totală, în ură și suferinți vechi, mocnite parcă special multă vreme, pentru ca să poată izbucni cu mai multă violență sub ochii noștri. Jane Hudson, fostă copil-minune (Bette Davis) și Blanche Hudson, fostă vedetă răsfățată a Hollywood-ului (Joan Crawford). Jane visează paradisul pierdut, gloria ei trecută de copil-minune, Blanche visează la scurta ei carieră de vedetă, curmată de un accident și sfîrșită într-un scaun de paralitic. O tentativă de omor — cu ani în urmă Jane a vrut să-și omoare sora — înveninează raporturile dintre cele două femei, într-un mod cu totul ciudat: Jane își urăște sora pe care a vrut s-o omoare, Blanche suportă toate manifestările de ură ale surorii sale cu un stoicism care face să crească în jurul capului său, pe măsură ce se derulează filmul, o aură de martir. Blanche pare însăși iertarea și demnitatea umană păstrată pînă la capăt, Jane — decăderea, degradarea, descompunerea. Față de Blanche, Jane se dedă la tot felul de atrocități, dintre care chiar și cea mai măruntă ar fi deajuns pentru alcătuirea unei fișe de ospiciu. Blanche suportă cu umilință tot și ezită, pînă cînd e prea tîrziu, să-și interneze sora într-un ospiciu. În final, valorile se răstoarnă. Victima devine călău și călăul victimă. Blanche mărturisește că s-a accidentat încercînd s-o ucidă pe Jane. Trecînd dincolo de pragul existenței sale obișnuite, dincolo de pragul normalului, înspre regatul alb al nebuniei, Jane mai are timp să constate că: „Asta înseamnă că toți anii aceștia am fi putut fi foarte bune prietene. „Și dorind să sărbătorească cumva această împăcare tardivă, se duce să cumpere înghețată.

În tot filmul ăsta negru de ură și urîțenie omenească, finalul este singurul strop de frumusețe, de omenie și puritate. Pe plaja plină de oameni, bătrîna Jane în rochie albă și cu părul blond aleargă ca o fetiță să cumpere înghețată. Descătușată de sentimentul vinovăției sale, bătrîna Jane a redevenit Baby Jane, alba și vaporoasa Baby Jane, care oprită de polițiști răspunde întrebărilor alintat și cu drăgălășenie, cochetează cu lumea care se strînge cerc în jurul ei, ca pe timpul cînd venea cu tata pe plajă și lumea se aduna cerc în jurul copilului-minune. Și ca pe timpuri, Baby Jane, cu cele două cornete de înghețată în mînă, începe să cînte și să danseze.

Filmul lui Aldrich are tot felul de intenții neconsumate și neîmplinite. Ar vrea parcă să fie împotriva mașinii de creat și dărîmat vedete. (Aldrich a mai făcut un asemenea film numit *Cuțitul cel mare*). Ar mai vrea să fie un film de filozofie neagră asupra destinului nostru de oameni supuși degradării fizice, morale etc. Ar mai vrea, în sfîrșit — poate cel mai aproape de orice presupunere — să fie dezvăluirea unui caz, devenirea clinică a unui caz de depresiune obsesivă. Dar tot ce ar vrea el să fie dispare parcă din lipsă de argumente, din neputința de a se formula, aceasta pornind din dorința de a epata cu orice preț, de a șoca. Și de fapt nu dispare, ci se transformă într-un fel de paravan de pretext pentru demonstrații de cruzimi și atrocități spectaculoase, de răutate și urîțenie gratuită, scene tari, scoase din filmele de groază și senzație, din filmele negre. Dar filmele de groază nu au decît foarte rar pretenția de a fi luate în serios. Iar Robert Aldrich cere în primul rînd să fie luat în serios. Din păcate, pentru ceea ce ar fi putut deveni, *Ce s-a întîmplat cu Baby Jane* nu poate fi luat în serios. Nu poate fi luat în serios un film în care construcția defectuoasă se vede cu ochiul liber, în care țesătura dramei este străvezie — toate încercările bătrînei Blanche de a comunica cu cineva din afară sînt surpinse în mod sistematic și pueril de către Jane, care sosește din cursele sale exact la timp ca să intercepteze un mesaj sau o convorbire telefonică. Nu se poate lua în serios un film care întrebuințează nu fără virtuozitate dar gratuit, suspense-ul filmului de groază, arsenalul filmului de groază — de la torturi pînă la crimă — limbajul filmelor de groază: violența, misterul, senzația tare, repulsivă, șocul. Este ca și cum vechii egipteni ar fi construit piramidele din lut ars...

Aldrich și-a construit filmul pe nisip. Ideile despre vinovăție, despre ură și degradare prin ură, despre „crimă și pedeapsă", despre tristețea urîtă a sfîrșitului, descompunerea fizică și morală, tînjirea după „paradisul pierdut" al inocenței, alunecă toate, se degradează la rîndul lor, își pierd sensul și identitatea, și legătura dintre ele, devenind bucăți independente de urîțenie, sadism, cruzime, elemente disparate aruncate într-un haos organizat arbitrar.

Că ambițiile lui Robert Aldrich au fost mari nu încape nici o îndoială. În fața ochilor noștri este desfăcut un bagaj considerabil de cunoștințe adunate din toate domeniile artei. Rapelurile la literatură, pictură, poezie, cinematograf se trezesc neîncetat, se combină, se separă ca într-un caleidoscop. Ceva din Faulkner („Un trandafir pentru Emily") este trezit de obsesia Janei, de încăpățînarea ei în a păstra ceva ce i s-a refuzat de mult, în neputința ei de a renunța la ce-a fost odată, în violența cu care se luptă cu orice mijloace, inclusiv crima, pentru acel ceva care trebuie păstrat. Ceva din expresionismul german se regăsește în măștile și în jocul celor două actrițe. Masca bătrînei Jane, beată, amintindu-și cîntecul din copilărie, mască descompusă de timp, băutură și răutate, are atmosfera unei picturi de Picasso. Scena de pe plajă, acea Baby Jane renăscută în bătrîna cu rochia murdară de nisip dansînd cu două cornete de înghețată în mijlocul unui cerc de trupuri tinere, reclamă cu insistență o pînză suprarealistă. Ceea ce și-a luat Aldrich din cinematograf este metoda Kammerspiel-ului. Tot filmul aproape se derulează într-un interior în care obiectele devin personaje, eroi cel puțin la fel de principali ca și cele două femei. Scaunul de paralitic în care e țintuită Blanche, scara pe care Jane o urcă de trei ori pe zi către camera surorii sale, tava cu serviciul de masă, capacul unei farfurii sub care se ascunde fie un canar, fie un șobolan mort — Joan Crawford are de jucat trei scene numai cu acest capac în față — soneria prin care Blanche o cheamă pe Jane, telefonul la care nu poate ajunge, păpușa „Baby Jane" așezată într-un fotoliu, cu surîsul încremenit al gloriei și al copilăriei pierdute, ferestrele bucătăriei în care Jane este văzută tîrînd afară cadavrul femeii de serviciu și cadavrul în devenire al surorii sale, mașina, tot — fiecare obiect, luminat, pus în valoare, studiat, este făcut actor și pus să joace.

Dacă facilitățile și urîțenia filmului stau în goana lui după senzațional și în construcție deci, virtuțile sînt fără îndoială în imagine — în acea imagine studiată, compusă clasic cu străluciri și umbre alternate, în evoluția acelei imagini către un alb de zăpadă, în care bătrîna Jane își recapătă înfățișarea tînără și strălucitoare, inocența și puritatea de început de viață.

Virtuozitatea profesională stă în imagine. Cea artistică, în interpretarea celor două mari vedete: Joan Crawford și Bette Davis. Mai restrînsă ca spațiu, partitura Joanei Crawford creează performanța jocului pe loc. Imobilizarea într-un fotoliu a prilejuit un joc de gesturi puține, concentrate cel mai adesea în liniile feței, în expresia ochilor, în crispări de suferință, panică, durere, furie sau implorare. Singurul moment, în care Blanche părăsește fotoliul pentru ca să coboare cu eforturi supraomenești scara, este rătat din pricina acelei meschine dorinți de epatare pe care Aldrich și-o manifestă de-a lungul întregului film. Scena este filmată intenționat lung și cu suspense-ul sosirii din clipă în clipă a Janei. Tragismul ei se topește în acea așteptare panicată. Severitatea figurii Joanei Crawford, disperarea hotărîtă a mîinilor care se agață de balustradă, suferința în egală măsură fizică și morală la care e supus personajul, totul se duce pe apa sîmbetei. Spectatorul așteaptă să vadă dacă Jane o surprinde sau nu. Spectatorul se simte tentat — ca la filmele cu gangsteri — să fluiere și să urle: mai repede că vine, grăbește-te că vine!

La celălalt pol se află interpretarea făcută din mișcare multă, din gesturi care se fugăresc unul pe celălalt, dintr-o agitație nervoasă alternată cu încremeniri de mască antică a Janei — Bette Davis. Este o Bette Davis care, fără să vrea și fără să știe, sporește elementul de șoc al filmului. O Bette Davis descompusă în multele ei fațete cu grația alterată de timp, cu mersul — celebrul ei mers — îngreunat ca și trupul. O Bette Davis ajunsă la capătul măiestriei sale, o Bette Davis dezlănțuită fără rezerve, fără rețineri, ca o Furie. Jucînd-se pe ea, cu ea, cu prea-plinul talentului său și cu noi, cu puterea noastră de acceptare. O Bette Davis care te lasă cu răsuflarea tăiată, paralizat, fascinat, ca sub privirea unui mare și nemilos șarpe. Bette Davis a atins absolutul. Mai mult, mai bine, mai complet, nu se poate. Și această Bette Davis merită să fie văzută. Trebuie să fie văzută. Oricît de scump ne-ar costa vizionarea acestui film care numai dumnezeu și cu Aldrich ar putea să spună de ce a fost făcut.

Emil NICOLAU

Pronosticuri pentru Oscar

Deși mai este vreme pînă cînd se vor decerna premiile „Oscar" totuși pronosticurile au început să curgă. Dintre privilegiați, se detașează net Laurence Olivier în Othello, Sidney Poitier și Elizabeth Hartman în Un petec de cer, Oskar Werner în Corabia nebunilor și Julie Christie în Darling. Dintre filme, favorite par a fi Obsedatul și Othello. Evident, pînă la data fatală, mai sînt multe benzi de vizionat...

Franța candidează — deocamdată — cu patru pelicule: Pierrot cel Nebun (Jean-Luc Godard), Blîndețea vieții la țară (François Reichenbach — categoria reportaje) Bestiaire d'amour (Gérard Calderon — categoria documentare) și Viva Maria (Louis Malle).

Ești prea Lemmon...

Jack Lemmon se hrănește de ani de zile cu visul de a-l interpreta pe Sherlock Holmes. Plictisit de atîtea insistențe și pentru că într-adevăr s-a decis să facă un film despre faimosul detectiv, regizorul Billy Wilder a fost nevoit să-i dea un răspuns limpede: „Cu oricine, numai cu tine nu! Tu ai duce totul de rîpă. Ești prea Lemmon ca să poți fi Holmes".

Noutăți din Cehoslovacia

— **Helmut Kautner va turna un** Robin Hood **în ritm de dans și în decorurile vechilor castele cehoslovace.**

— **Tot la Praga se pregătește o altă comedie muzicală,** Destry călărește din nou, **cu ajutorul scenariștilor americani, a unor producători cehoslovaci și elvețieni, și în studiourile care l-au adăpostit pe** Joe Limonadă.

— **Cît despre casa Century-Fox ea va realiza, tot pe meleagurile Vltavei, un film științifico-fantastic în cinemascop și în culori despre un subiect de Edgar Rice Burroughs, creatorul lui Tarzan.**

— **Jan Nemec** (Diamantele nopții) **turnează** Carnavalul verii.

— **Jaromil Jires** (Primul strigăt) **turnează** Migdale amare **iar**

— **Vojtech Jasny** (Cînd vine pisica) **turnează** Treisprezece pipe.

SUB ZODIA LUI BETTE DAVIS

Arta actorului

S-a vorbit în presa occidentală despre reapariția senzațională, după o lungă pauză, a două vedete ilustre, Joan Crawford și Bette Davis, în *Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?* Filmul însuși e „senzațional" în înțelesul cel mai propriu, adică oferă senzații-tari, suspense și violență. Partitura scenariului, prin multe locuri de un gust discutabil, este salvată și înnobilată de jocul celor două artiste, de capacitatea lor de a crea caractere umane, plauzibile, ocolind excesul și menținîndu-se cu o deosebită virtuozitate pe muchia dincolo de care începe neverosimilul și „grand-guignol"-ul.

Mărturisesc că, pe baza unor amintiri cam îndepărtate, dintr-o copilărie și adolescență încă fără criterii ferme, n-am considerat-o niciodată pe Joan Crawford drept o mare actriță. La 60 de ani, în rolul surorii infirme, ea demonstrează astăzi o sobrietate de cea mai bună calitate, iar obrazul ei lung, angulos, cu gura brutală a căpătat, prin vîrstă, o gravă și patetică frumusețe.

Marea revelație o constituie însă Bette Davis, dacă se mai poate vorbi de revelație în cazul unei personalități artistice de anvergura și multilateralitatea ei. Și totuși, cu toate nenumăratele ei roluri memorabile, cu toată forța, inteligența și originalitatea pe care i-o cunoaștem — rolul ei în Baby Jane pare nou, surprinzător și totodată sintetic, o adevărată operă de apogeu. Ca acei scriitori care, la bătrînețe, realizează „cartea vieții lor", Bette Davis este, în acest rol, stăpîna deplină a mijloacelor ei de expresie și posesoarea unei experiențe psihice de o excepțională adîncime. Personajul pe care îl creează este de o rară pregnanță în trăsăturile lui principale și de o rară fluiditate în nuanțele care plutesc în jurul acestor trăsături. Demonism și candoare, patologie și luciditate, grație și grotesc, masculinitate și răsfăț de fetiță, toate aceste contraste aparent conciliabile devin în creația lui Bette Davis, un caracter sudat, organic și convingător. Forța ei de trăire este uriașă. A reuși, la 60 de ani, să pari de 90 și, la sfîrșitul filmului, de 16, a fi un monstru decrepit pe aproape tot parcursul filmului și, în ultima clipă, a întineri pînă la vîrsta și la puritatea Ofeliei — nu ține de nici un fel de miracol de machiaj. E vorba de hipnotica aptitudine a marilor artiști de a trăi și de a impune rolul pe care-l trăiesc, așa cum Sarah Bernhardt a jucat, la o vîrstă înaintată, „L'aiglon".

Ceea ce oferă Bette Davis în *Ce s-a întîmplat cu Baby Jane?* este unul din acele recitaluri de o profundă semnificație umană și de o înaltă virtuozitate care — în ce mă privește — mă face să afirm că ne aflăm în fața celei mai mari artiste din istoria cinematografiei.

Nina CASSIAN

Cînd zeii gramaticii artistice se răzbună...

Autorizația de căsătorie, **o producție a studiourilor bulgare.**
SCENARIUL și REGIA: Nikola Korabov.
IMAGINEA: Konstantin Djidrov.
INTERPRETEAZĂ: Nadejda Randjéva, Ivan Manev.

De cîte ori intru la un film bulgăresc, un automatism al speranței declanșează în memoria vizuală genericul unei pelicule de glorie: *Voci în insulă*, care mi se pare, prin sobrietate, un film „englezesc" vorbit în bulgărește. (Omagiul din butadă se cuvine unei cinematografii relativ tinere, care ocupa cu această producție un loc de elecțiune în seria marilor filme ale lumii.) Au urmat apoi *Am fost tineri*, *Soare și umbră*, *Inspectorul și noaptea*, producții solide, inteligent construite, diverse, indicînd un grad de efervescență creatoare vrednic de admirație, în ciuda unor carențe care, ici și colo, răzbăteau, datorită grabei sau, poate, exagerării experimentului. Mai recentul *Hoțul de piersici* era înzestrat cu virtuți artistice lesne discernabile, bazat pe o trăsătură dramatică simplă și tocmai de aceea eficientă: autorii priveau cu un obiectiv modern, care anula sensul *melo* al unei *drame* lirice, fine și demodate, un act omenesc vechi de cînd lumea, dragostea. Și actul se juca strîns, zguduitor și scurt (nu mă refer la durata în minute de proiecție, ci la concentrarea în minute emoționale, artistice).

Este cunoscută încîntătoarea iluzie senzorială pe care factorul timp o poate pune în joc (și o pune întotdeauna, de fapt) într-o operă de artă de exprimare spectaculară (spectaculară nu spectaculoasă!): o substanță artistică densă, beneficiind de abilitatea unui meșter priceput, poate fi comunicată spectatorului în trei categorii de durată materială. Prin concentrarea timpului real în timp cinematografic (este cazul cel mai frecvent în producția de filme și una dintre justificările clasice ale existenței ca artă a filmului), materia activă a unei vieți de om încape în două ore de proiecție. Adică, să zicem 50 de ani — în 120 de minute. Dilatarea timpului real în timp cinematografic este folosită mai rar ca procedeu autonom, obiceiul fiind de a utiliza procedeul în anumite momente, cheie să le spunem, ale producțiilor înscrise în tipul anterior. „Scena scării" din *Crucișătorul Potemkin* este un exemplu intrat și în manuale. În fine, conservarea timpului real în timpul cinematografic, un fel de fotografiere antropometrică (fără efecte de lumină și retuș) a timpului real. *Cléo de la 5 la 7*, filmul regizoarei Agnès Varda, oferă 120 de minute din viața eroinei, minute urmărite de aparat timp de 120 de minute. Procedeu mai rar și folosit demonstrativ cu brio de un Hitchcock numai.

Cele trei procedee menționate mai înainte sînt numai niște modalități tehnice de

Un Dino Risi inedit

DEPĂȘIREA, **o producție a studiourilor italiene.**
SCENARIUL: Dino Risi, Ettore Scola și Ruggero Maccari.
REGIA: Dino Risi.
IMAGINEA: Alfio Contini.
INTERPRETEAZĂ: Vittorio Gassman, Catherine Spaak, Jean-Louis Trintignant, Claudio Gora, Linda Sini.

Pentru creația sa în acest film, actorul Vittorio Gassman a primit premiul „Nastri d'Argento", iar Risi a obținut premiul pentru regie la Mar del Plata.

Prin *Depășirea*, Dino Risi se apropie mai mult de confrații lui francezi: poate aceasta explică entuziasmul cu care au întîmpinat și filmul — de altminteri obișnuit ca finețe analitică pentru cinematografia unui Vigo sau Alain Resnais, dar surprinzător pentru vigoarea neorealiștilor din Peninsulă.

Nota „forte" a concertului cinematografic se transformă într-un subtil pianissimo, partitura capătă nuanțe de o varietate strălucitoare. Ecuația psihologică propusă de Risi surprinde, în genul policier-ului modern, amintind deznodămîntul din *Baby Jane*. Cele două date ale problemei par inițial atît de limpezi încît suspectăm de facilitate pe scenariști și regizori: două caractere simplist opuse vor căpăta treptat o aură de mister pînă la deconcertarea din final, o încercare fatală de „depășire" a condiției respective. Ca în orice exercițiu algebric există riscul abstracției pînă la un punct. Deci mai la concret. Filmul se ocupă de Bruno și Roberto, doi tineri — unul energic, voluntar, descurcăreț pînă la escrocherie, celălalt — studentul Roberto — depeizat în afara universului său livresc — ajung să se împrietenească într-o călătorie de două zile prin Italia. Întîlnirea lor e accidentală: Bruno își caută un însoțitor pentru week-end-ul pe care vrea să-l parcurgă într-o modernă mașină „Aurelia-sport" și-l găsește, întîmplător, pe acest studios cuminte care mai întîi îl amuză, apoi îl intrigă, îl derutează. Filmul sfîrșește tot cu un accident care reprezintă însă, la o analiză atentă, concluzia cea mai firească a acestei curse nebunești. Studentul (Jean-Louis Trintignant) e antrenat în vîltoarea vieții agitate, sterile în neputința ei, pe care o duce Bruno-aventurierul (Vittorio Gassman). Cînd e cît pe-aci să devină altul — cum crede el — („am trăit acum cele mai frumoase zile din viața mea"), Roberto își sfîrșește autoamăgirea (și o dată cu ea viața) brusc, într-o prăpastie, avertizînd parcă asupra eșecului oricărei „depășiri fără vizibilitate". Termenul — automobilistic — își are echivalentul lui simbolic: evident, oamenii pot tenta vertiginoasa autodepășire, evadare din eul care-i stînjenește. Cu o condiție: să aibă „vizibilitatea clară", cum spun șoferii. Să știe sigur *încotro* îi duce această încercare.

Riscul aventurii spirituale elogiate de existențialiști e prea mare. Și șansa — minimă. În fața deznodămîntului tragic provocat de ușurința sa, Bruno va înțelege — poate prea tîrziu ca să se mai poată opri — ce vid imens se ascunde în spatele acestei „vieți ușoare" pe care o proslăvește.

Evident, Risi nu pledează pentru celălalt „modus vivendi" prudent și ingenuu, ingenuu pînă la inconștiență și ucigător de personalitate, pe care-l reprezintă Roberto. Firea apatică, excesiv timidă a acestui șoarece de bibliotecă e tot atît de ridicolă (în ciuda

Dilemă

Pierrot cel Nebun al lui Jean-Luc Godard continuă să alimenteze atît conversațiile de salon cît și articolele de specialitate. Acest film, pe care mulți îl consideră ca fiind cel mai important din întreaga producție franceză pe anul 1965, a fost ales ca subiect de disertație la facultatea de filozofie a Universității din Lyon. Ne întrebăm însă ce s-au făcut studenții care n-au împlinit încă 18 ani, de vreme ce filmul le-a fost interzis din dispozițiunile cenzurii?

ci
ne
ma

ticii

e artă de
ră (spec-
culoasă!):
densă, be-
tea unui
ate fi co-
lui în trei
materială.
timpului
atografic
frecvent
e și una
lasice ale
filmului),
i vieți de
e de pro-
em 50 de
ute. Dila-
timp ci-
losită mai
autonom,
tiliza pro-
momente,
ale pro-
tipul an-
din Cru-
este un
manuale.
timpului
atografic,
antropo-
de lumină
real. Cléo
regizoarei
120 de
pinei, mi-
arat timp
Procedeu
monstrativ
ck numai.
e mențio-
nt numai
hnice de

ința ei, pe
venturie-
an). Cînd
ă altul —
n trăit a-
oase zile
berto își
rea (și o
sc, într-o
parcă a-
ărei „de-
te". Ter-
ilistic —
ui simbo-
pot ten-
depășire,
-i stînje-
: să aibă
cum spun
r încotro
are.
rituale e-
ialiști e
minimă.
tului tra-
rința sa,
oate prea
ată opri
cunde în
i ușoare"
e.
pledează
odus vi-
genuu, in-
știență și
litate, pe
berto. Fi-
timidă a
bibliotecă
(în ciuda

eleganței cu care îl înzestrează Jean-Louis Trintignant) ca și cea a frivolului cu tupeu, jalnic „circăr" care e Bruno. Un super-adaptat și un anacronic se dovedesc pînă la urmă la fel de vulnerabili, de singuri și dezarmați în fața vieții. Firi excesive și Bruno, și Roberto, interpretați cu aceeași finețe și profunzime de doi mari actori: Jean-Louis Trintignant și Vittorio Gassman (după părerea mea de aceeași talie, cu toate că numai italianului i s-a acordat premiul „Nasturelui") vor eșua tragic pentru că încercarea lor de acomodare e falsă, forțată, disperată.

Realismul psihologic (unii spun și social) al lui Dino Risi nu oferă ieșiri, ci constată cu luciditate niște piste greșite, înregistrează fatalitatea unor evaziuni. Că *Depășirea* ar simboliza și o anume aventură în care e antrenată Italia de azi, cum interpretează unii critici francezi, că ea ar semnala acel „boom" primejdios, acea „viteză" a „bunăstării" fără acoperire reală, balonul de săpun al așa-zisului miracol economic — rămîne de văzut. În orice caz, dacă e așa, cu atît mai bine!

Alice MĂNOIU

construcție cinematografică și capătă semnificație numai raportate la utilitatea lor artistică. Teoretic vorbind, un act instantaneu sau aproape prin esența lui (de pildă, secunda declanșării unui buton sau a inflamării unui chibrit) poate fi pasionant, contemplat și 10 minute, dacă această durată este motivată. Și efectul emoțional se obține cînd, într-un astfel de caz, de necoincidență între speciile de timp, spectatorul nu simte durata *reală* a timpului *real*, ci o simte pe cea emoțională a timpului *cinematografic*.

Regizorul bulgar Korabov, care este și scenaristul propriei opere, a recurs la un compromis, pare-se. A vrut o „fotografie" a timpului real, crezîndu-se astfel mai aproape de *ciné vérité* sau de reportaj. Dar a uitat că actul de artă este un act creator, așadar selectiv, selecția fiind principiul care-l desparte de actul brut, automat, al acumulării indiferente. De fapt, s-a prefăcut că uită, deoarece a intervenit în evenimente, le-a seriat conform intențiilor lui, așadar s-a manifestat ca individ reflexiv. Dar intervențiile au fost nesemnificative: și impresia de aglomerare fortuită, nerealistă, neadevărată, rămîne. A intervenit cu aerul că n-a făcut nici o intervenție. Din păcate, asta se vede și, mai ales, se simte în timpul sălii, spectatorul avînd timpul lui de percepție, neiertător cînd se plictisește. De ce procedeul (sau combinația de procedee, ceea ce, la urma urmei, este cam același lucru) nu i-a reușit lui Nikola Korabov?

Pentru că s-a făcut vinovat de-a doua culpă de creație: construcția neunitară. Oricît de „moderni" am ajuns, descotorosiți de bătrîna regulă a celor trei unități clasice (de timp, de spațiu și de acțiune), zeii gramaticii artistice se răzbună cînd te-aștepți mai puțin. Dacă mai închid ochii la ignorarea primelor două — unitatea de timp și cea de spațiu, pentru că ritmul contemporan a stabilit între aceste două categorii filozofice și alte relații decît cele îndeobște cunoscute — în schimb, crima de *lèse*-unitate de acțiune o pedepsesc neîndurător: condamnă la eșec, sentință fără drept de apel.

Într-adevăr, Korabov a făcut aici două filme diferite ca stil, ca înțelegere, ca problematică, și le-a legat între ele printr-un fir șubred, de ață albă aș zice.

Prima poveste e o schiță cinematografică — un excelent film virtual, dacă ar fi fost expus în 20—30 de minute, cel mult. Dar regizorul a crezut de cuviință că trebuie să lungească pelicula pînă la 100 de minute, adică de cinci ori mai mult decît ar fi fost nevoie.

Nesfîrșit de lungă și, finalmente, obositoarea parte întîi, filmată ca un reportaj la ofițerul stării civile, prezintă cortegiul uniform al perechilor care se căsătoresc sperînd să-și rostuiască o porție de fericire. Leit-motivul acestei prime părți (un bun documentar, lucid și, pe alocuri, nespus de rău cu oamenii) este răspunsul invariabil al cuplurilor la întrebarea pe care le-o pune ofițerul oficiant al ceremoniei: „De ce v-ați luat?" — „Pentru că ne iubim!" — „Vreți copii?" — „Da!". Ideea de generalizare pe care vrea să ne-o inculce regizorul a fost comunicată după cîteva cadre, ca de altfel și celelalte idei-cheie ale secvenței de la „căsătorii": uniformizarea fericirii înțeleasă ca o bunăstare imediată, cenușiul unei existențe cu elanuri tocite de liniște și de monotonie, expresia nediferențiată a unor oameni cu preocupări și cu activități deosebite totuși, stereotipizarea zîmbetului, emoția minoră, egalizarea reacțiilor individuale, epuizarea varietății.

Această „încetinire a mișcării" — tragică de altfel — îi era necesară ca să pună în valoare vitalitatea celei de-a doua părți a filmului (o retrospecție a ofițerului stării civile, oficiant al căsătoriilor): secvența „morții". Cinematografic, opoziția este bună. Cei care mor luptînd pentru ideea de libertate și de fericire — comuniștii condamnați la împușcare de ocupantul nazist — sînt niște nuntași vii, veritabili, încrezători în forța vieții, cu-atît mai încrezători cu cît sărbătoresc o nuntă — simbol al perpetuării și al eternității existenței omenești — în pragul morții, sfidînd-o. Din odaia în care preotul a slujit cununia, mirele și cîțiva nuntași trec alături în fața plutonului. Juxtapunerea viață-moarte din această parte a filmului este o antiteză care ar fi putut fi temei foarte bun pentru film. Pentru că această opoziție (care este o unitate artistică și dialectică) era o afirmație. Afirmație a unei vieți trăite eroic (deci justificat), care se opune negației indirecte din prima parte: negare a unei formule desuete, de îmbuibare cu o fericire meritată (dar îmbuibare), saț biologic în care nervul vital e înecat de țesuturi adipoase.

Această a doua parte — independent judecată — ar fi un metraj mediu mai mult decît onorabil, realizat cu acuratețe, la un bun nivel profesional, un examen în care se mai văd la studentul silitor influențele recentelor vizionări de clasici (sala unde se oficiază căsătoria tragică are o nuditate amintind sala procesului Ioanei d'Arc din filmul lui Dreyer). În schimb, scena în care condamnații la moarte sînt debarcați în stradă, în fața închisorii unde va avea loc execuția, este poate cea mai realizată cinematografic: filmarea din mînă, cu operatorul în „meleul" mulțimii îmbulzite, planurile uneori neclare, mișcate, cu „greșeli" (voite) tehnice, lumina anapoda dovedesc, în acest caz, o utilizare asimilată a cîtorva dintre procedeele, devenite uneori manieră, ale „cinematografului-adevăr", aici aplicate cu sagacitate.

Dar, ca și în prima parte (sau în primul „film"), și în această a doua parte lungimile nepermise artistic, lungimi vizibile și sensibile, năclăiesc și compromit într-un fel sensul. E o pedală a melodramei cu care orice artist (sau aproape) se naște sub talpă. Dacă învață să meargă bine, atunci nu apasă decît o dată sau de două ori în viață. Dacă are platfus, atunci la fiecare pas. De remarcat totuși cîteva calități ale imaginii: operatoarea este și autoarea decorurilor. Foarte bun decorul cadrului de la începutul retrospecției: nesfîrșita sală joasă, întunecată, cu tavan de beton și cu puține surse de lumină prin care se ajunge la locul de execuție. Expresive chipurile interpreților neprofesioniști din secvența „căsătoriilor". Excesiv de teatrală interpreta oficiantei, văduva unuia dintre condamnații politici. Uman, interesant, dar insuficient exploatat chipul maiorului bulgar — naș al perechii din închisoare.

Dar ambele filme (căci două sînt) par cununate cu de-a sila sub același titlu. *Autorizația de căsătorie* este o autorizație pripită, acordată unei perechi nepotrivite.

Romulus VULPESCU

Au fost odată 9 gazetari...

...care au încercat să se grupeze ca să facă un film compus din nouă anchete diferite. Rezultatul (titlul provizoriu: Absența omului) **va fi un reportaj despre Italia în decurs de 24 ore. Dacă încercarea nu va da greș, această inițiativă are toate șansele să facă școală.**

Inovație ?

Claude Chabrol a declarat: „actorii de film sînt întotdeauna ridicoli atunci cînd declamă roluri dramatice. În viitoarele mele două filme (Linia de demarcație și Scandalul) **îi voi lăsa să improvizeze pe o idee dată. Prin acest procedeu sper să-i fac să simtă o emoție reală".**

Pinguinul nu zboară

PINGUINUL, o producție a studiourilor din R. P. Polonă
SCENARIUL și REGIA: Jerzy Stefan Stawinski.
IMAGINEA: Stefan Matyjaszkiewicz.
MUZICA: Krzysztof Komeda.
INTERPRETEAZĂ: Andrzej Kozak, Krystyna Konarska, Zbigniew Cybulski, Janina Kaluska–Szydlowska, Elzbieta Swiecicka.

Tribulațiile „Pinguinului" — tînărul care pe parcursul cîștigării dragostei rîvnite face saltul de la adolescență la bărbăție, par să fie și tribulațiile unei cinematografii care la primii pași era identificată cu un copil minune, în pubertate cu dobîndirea unor mici năravuri de creștere, iar în adolescență cu cele dintîi deziluzii.

În ultimii doi-trei ani, cinematografia poloneză ne-a desfătat ochiul și sufletele cu juvenile bucurii naive, sincere dar medii, producții totuși ale unei școli care, cu zece ani în urmă, scotea absolvenți iluștri ce-i preziceau o maturitate de rîvnit. După *Unde e generalul?, Gangsteri și filantropi* și *Nevastă pentru un australian, Pinguinul* ar apare ca o nouă expresie a constanței, ca să nu-i spunem ca o bătaie a pasului pe loc. Evident, nu se poate judeca o întreagă cinematografie după două-trei filme, considerate de înseși ansamblul cineaștilor ei drept poziții de agrement într-un plan tematic ce se vrea prestigios. Se vorbește despre *Cenușă* și *Faraonul*, pelicule demne de bunul renume al „școlii poloneze", dar pînă la apariția acestora pe ecranele noastre, sau a mult așteptatului *Cenușă și diamant*, ne mulțumim cu *Gangsteri și filantropi*, cu *Nevastă pentru un australian* și *Pinguinul*.

Filmul regizorului Stawinski e o comedie agreabilă, lucrată „curat", cu suflet și cu multă gingășie, bucurîndu-se de interpreți a căror împrospătatoare apariție e reconfortantă și, mai ales, dătătoare de noi speranțe. Pinguinul — actorul Andrzej Kozak — un Tăpălagă cel puțin la fel de dotat și de atrăgător în inepuizabila lui stîngăcie ca simpaticul nostru actor — apare în acest film ca vioara unui tînăr debutant într-un concert de examen pentru vioară și orchestră sub bagheta unui dirijor care își cunoaște bine meseria. Distribuția susținută profesional — dar în limitele demonstrativului pentru nestînjenirea examenului dat de noul candidat — cuprinde în sînul ei și un virtuoz al ecranului polonez, pe Zbigniew Cybulski, actor ce își întrece distanțat partenerul lansîndu-se pe alocuri în demonstrații proprii. De remarcat printre valorile filmului, îndeosebi pentru frumusețea ei, actrița Krystyna Konarska, care interpretează rolul Barbarei, iar printre nonvalori — cuplul format din părinții lui Adam, de o platitudine în interpretare rar întîlnită. Aici trebuie scăzut calificativul acordat regizorului, atît de binemeritat pentru acuratețea majorității secvențelor în care evoluează Pinguinul, excelent pentru umorul fin și capacitatea transmiterii emoțiilor adolescentului, dar fără circumstanțe atenuante pentru schematismul care marchează prea evident partitura părinților. O mențiune pentru interpretul tatălui Pinguinului — actorul Mieczyslaw Milecki care, în ciuda rolului linear, ne oferă un portret bine creionat.

Pentru „autenticitate" — în intențiile regizorului fără ghilimele — s-a recurs la numeroase scene filmate „pe viu" cu ajutorul camerei ascunse. Cu atît mai contrastante apar însă secvențele „cu

cinema

„dramaturgie" de pe platou, îndeosebi cele din decorul caselor părintești.

Fără a face ornitologie, pinguinul e pasăre, dar nu zboară. Are aripi, dar pășește stîngaci, legănîndu-se grav, tacticos, sobru. Filmul ne demonstrează în plus că pasărea aceasta ciudată, comică și înduioșătoare, nu poate trăi decît în cuplu, ca inseparabilii. Pentru atingerea acestui scop, el e în stare să treacă prin apă și foc, să rabde, să sufere, să lupte.

Tocmai în această demonstrație rezidă și farmecul filmului.

Ioan GRIGORESCU

Frumos ca un roman ilustrat

TOM JONES, o producție a studiourilor engleze.
SCENARIUL: John Osborne după romanul lui Henry Fielding.
REGIA: Tony Richardson.
IMAGINEA: Walter Lassally.
MUZICA: John Addison.
INTERPRETEAZĂ: Albert Finney, Hugh Griffith, Susannah York, Joan Greenwood.
FILM DISTINS CU: Oscar-ul american pe 1964 pentru: cel mai bun film al anului; cel mai bun scenariu; cea mai bună regie; cea mai bună partitură muzicală. Oscar-ul englez pe 1964 pentru: cel mai bun film englez; cel mai bun scenariu. Albert Finney a fost distins cu premiul pentru cea mai bună interpretare masculină, la Veneția (1963).

Tom Jones este frumos ca un roman ilustrat. Dar mai ales este frumos așa cum romanele ilustrate nu-s. Căci deși tras dintr-un roman celebru, *Tom Jones* nu e o poveste cu poze, ci o pagină de istorie. O pagină extrem de importantă, fiindcă zugrăvește (Fielding e primul romancier realist) o Anglie în momentul cînd ea tocmai începea să devină stăpîna lumii. Ni se arată și clasa de sus, și clasele de jos. Iar eroul aparține amîndurora.

Se zice că ipocrizia este o trăsătură specific britanică. Nu cred. Este o calitate universală. Dar la englezi ea are, ce-i drept, o notă proprie. Sau mai bine zis avea. Căci azi englezii sînt ipocriți și ei ca toată lumea, adică veșnic cu biblia în mînă și predica pe buze, iar pe ascuns făcînd lucrurile cele mai oprite de scripturi. Pe vremea însă a lui Fielding (autorul lui „Tom Jones"), cele șapte păcate capitale erau practicate nu pe ascuns, ci pe față. Întrerupte, doar, de vreo severă lecție de morală dată altora. În acea epocă nu-i jena pe nobilii britanici o asemenea cinică contradicție. Și filmul cineastului Richardson tocmai ne zugrăvește plastic acest paradox de psihologie. El ne arată ce temperament de stăpîni au putut avea pe atunci englezii dacă nu se jenau să-și facă de cap în ochii tuturora, și imediat după, să facă pe sfinții și pe predicatorii. Nobilul, pe lîngă că era bogat, mai era și suveran pe tot ținutul. Nu pentru că grație averii sale „se avea bine" cu administrația, poliția, justiția, jandarmeria, ci pentru că el personal, era toate acestea. Ambii seniori din povestea noastră, și Squire Allworthy (tatăl adoptiv al lui Tom Jones) și Squire Western (viitorul său socru) sînt judecători, adică singurii demnitari avînd dreptul să dea pedepse în comitatul respectiv. În englezește cuvîntul „judge" (judecător) există, dar persoanei judecătorului i se zice „justice", marcînd astfel absoluta, abstracta lui identificare cu Instituția, cu Statul, cu Societatea. Or, pe domnul Justice îl vedem adesea stînd de vorbă cu supușii în poziție orizontală, dar nu pe pat, ci pe iarbă, cu cîte-o țărancă în brațe și, în această poziție, ținînd celorlalți un logos de morală.

Filmul are, desigur, multe amuzante și întortochiate peripeții. Dar nu ca în romanele foileton care, fără peripeții senzaționale, n-ar mai avea nimic. Aci peripețiile sînt obligatorii pentru alt motiv. Viața, pentru omul sărac, era pe vremea aceea o junglă plină de capcane, surprize, încurcături, unde trebuia să te aperi cu pumnul și cu prețul vieții. Nu din romantism, ci din necesitățile mizeriei, fiecare întîmplare devenea o aventură.

Îmi pare bine că cineastul Richardson a făcut acest film după romanul lui Fielding. De mult eram în dezacord cu Taine (marele istoriograf al literaturii engleze) care spunea despre Fielding, că deși cel mai aproape de realismul lui Shakespeare, nu are însă nici pic de poezie. Personajelor lui le lipsește finețea — zice Taine — visarea, delicatețea, entuziasmul spiritual. Cred că Taine s-a înșelat. Un roman e făcut mai ales din acțiuni, nu din conversații și discursuri. Personajele au mai puțin ocazia să dea drumul la acele rîuri de imagini, la acele potopuri de metafore, cum fac eroii shakespearieni. Într-un roman, poezia, cînd există, se află inclusă în fapte. Și Richardson a fost pe linia dreaptă a intențiilor lui Fielding cînd a insistat asupra poeticelor plimbări, jocuri, întîlniri, unde poezia se găsește deopotrivă în frumusețea primăverilor engleze și în delicatețea surîsului celor doi îndrăgostiți. Tom Jones, acest tînăr impetuos care, cum vede o fustă o și întoarce pe partea cealaltă, se poartă cu Sofia ca și cum ar fi Maica Precista. Poezia amorului lor este intrinsecă, nu verbală și declarativă. Iar filmul arată bine asta.

Shakespeare lua subiectele din toate țările și epocile istoriei. Personajele lui erau realiste și chiar „contemporane" grație umanului adevăr cuprins în ele. Romanul lui Fielding e însă curată descriere de moravuri. Ceilalți doi romancieri de pe atunci, Swift și Richardson nu pictau adevărat fiindcă nu pictau complet. Richardson alesese, din antiteza britanică: *puritanism — destrăbălare*, numai primul termen al antinomiei. Astfel, pe trei mii de pagini dulcegi și plicticoase, el ne descria oameni moralmente sublimi. Swift, din contra, alege celălalt termen al paradoxului și, cu invective de pamflet, descrie pe om ca pe cea mai abjectă și viermănoasă vietate. Merge cu brutala lui mizantropie pînă acolo încît, dezolat de jalnica înmulțire a copiilor cerșetori, propune ca, din totalul de noi-născuți, un sfert să se păstreze pentru reproducere, iar restul să fie îngrășați și, la vîrsta de un an, tăiați și mîncați de persoanele distinse, făcînd astfel să crească și exportul celorlalte cărnuri...

Fielding nu cade în niciuna din aceste exagerări. Arată curioasa „conviețuire pașnică" dintre puritanism și destrăbălare. Dar mai arată că printre oameni mai există și unii de treabă. Tom Jones, lăsat de capul lui, fără lețcaie, înzestrat cu mușchi puternici și cu temperament țîfnos, este totuși bunătatea personificată. Iar actorul Albert Finney îl întruchipează în chip magistral.

Cu această ocazie, trebuie să amintesc că acest tînăr este unul din cei mai „în vogă" actori din lumea occidentală. El și cu Richard Harris (pe care l-ați văzut în *Viață sportivă*) sînt succesorii britanici ai faimosului trio american: Marlon Brando, James Dean (decedat) și Newman, toți cinci botezați „tinerii supărați". Există în presa cinematografică occidentală o întreagă sociologie a acestor „tineri revoltați", jumătate bluzon-negru, jumătate haiduc.

În *Tom Jones*, Finney este și el un „angry man" *veritabil*. Mai brutal desigur decît personajul din *Privește înapoi cu mînie*, fiindcă vremurile erau mult mai feroce, dar fără acel rînjet de arivist fără noroc care ne supără la Marlon Brando, James Dean, Newman și chiar la Richard Harris. Albert Finney aparține nobilei categorii Richard Burton.

Tom Jones este în culori. Filmele foarte bune sînt alb și negru. Rareori tehnicolorul nu scade valoarea artistică și încă mai rar adaugă. Iar asta, în tot cazul, dacă culorile însele sînt în sine frumoase. Totuși sînt cazuri cînd un film cere culoare. În *Tom Jones* se zugrăvește contrastul dintre luxul clasei de sus și mizeria celor de jos. Frumusețea strălucitoare a luxului reclamă culoare, cît despre „drojdia societății", dacă ne mulțumim s-o arătăm în alb și negru, cădem în imaginile voit neglijente ale așa-zisului neorealism italian, care de mult nu mai impresionează. În schimb „drojdia", mizeria, „fundurile" societății prezentate în culori devin de o frumusețe plastică enormă. Gîndiți-vă la picturile lui Murillo, Goya, Zurbaran.

Special de util artisticește a fost tehnicolorul în secvența vînătorii călare. Englezii au inventat cea mai absurdă vînătoare posibilă. Vînătorul nu vînează. Vînează cîinii. Vînătorul e un simplu chibiț, cu deosebire că, trebuind să treacă și să sară călare prin locuri pe unde nu se pot fofila decît cîinii, riscă să-și frîngă gîtul, spre profundul regret al jucătorilor de pocher sau de table, ai căror chibiți nu riscă niciodată asemenea accidente. Cît despre vînat, el este de obicei o vulpe care și-a trăit toată viața închisă în cușcă și a ieșit pentru prima (și ultima) oară de la pușcărie pentru a fi fugărită de 40 de cîini care o vor sfîșia. Și, culmea absurdului, vînatul, vulpea, nu e bună de mîncare! Este deci de două ori artă pentru artă: vînătorul nu vînează și vînatul nu se mănîncă. Totul este cruzime pură și absurditate absolută. Spiritualul Oscar Wilde numea aceste britanice vînători: „the unspeakable in full pursuit of the uneatable", adică „necuvîntătorul care vînează necomestibilul". Toate aceste enormități fizice și morale cîștigă să fie filmate în culori. *Tom Jones* are deci dreptul să fie colorat.

Singura greșeală din acest film este Lady Bellaston, o cucoană tomnatică și libidinoasă care poftește la mușchii lui Tom, mușchi pe care îi acoperă cu cele mai luxoase haine, prevăzute cu buzunare pe care nobila doamnă le umple cu tot ce trebuie. Asemenea mici slăbiciuni erau curente pe atunci și Tom care dădea femeilor tot ce avea, nu se jena să primească la rîndu-i bani de la iubitele lui. Dar cu condiția ca iubita să-și merite numele, adică să nu fie o penibilă babă ca aceea din filmul nostru. Căci în romanul lui Fielding, zisa doamnă este o femeie foarte frumoasă, demnă de a fi admisă temporar în trupeștile intimități ale tînărului nostru vagabond. Prezența însă acolo, a unei matroane stafidite și lubrice alterează exactitatea portretului lui Tom Jones.

Este, de altfel, singurul cusur al acestui film fermecător.

D. I. S.

Premii

— Marele Premiu al cinematografiei franceze a fost atribuit filmului *Viva Maria* de Louis Malle. Acest premiu a fost înființat în 1934 de către Societatea de încurajare a artei și a industriei sub egida lui Louis Lumière.

— Premiul belgian Femina pentru 1965 a fost decernat lui Claude Autant-Lara pentru filmul *Jurnalul unei femei in alb* și evident actriței principale, Marie-José Nat „pentru interpretarea foarte umană, pentru curajul și înalta semnificație a personajului creat".

— Macha Meril a primit premiul Suzanne Bianchetti care recompensează în fiecare an o tînără actriță foarte talentată.

B.B. figurantă

După imensul succes — de prestigiu artistic — repurtat de „monstrul sacru" Brigitte Bardot în *Viva Maria*, actrița a acceptat, din prietenie pentru Jean-Luc Godard, să facă... figurație în noul lui film, *Masculin, feminin*. B.B. va apare cîteva clipe ca o simplă consumatoare într-un bar. Nu va avea de spus nici măcar un singur cuvînt și, desigur, nu va figura în schimb pe generic.

Elvira Popescu...

... vrea cu orice preț să ridice prestigiul teatrului ei Marigny, după eșecul cu piesa bulevardieră „Ziua broaștei țestoase". Curajoasă, marea actriță va relua vechiul succes (peste 700 de reprezentații) „Mamma". Numai că, suferind acut de artroză, va fi nevoită să se sprijine într-un baston. „Ei și?, spune ea, Sarah Bernhardt n-a jucat cu un picior de lemn?".

Urare

Gregory Peck a urat spectatorilor cu ocazia noului an ca: „1966 să aducă pacea în întreaga lume, ca toate marile puteri să aplece urechea la vocea omului simplu și cinstit care vrea să trăiască, să trăiască în sfîrșit, fără teamă".

Serial modern

Se vorbește din ce în ce mai mult de un al treilea Fantomas în care îl vom revedea pe încăpățînatul și nefericitul comisar Juve (Louis de Funès) urmărindu-l (tot în zadar) pe fantomaticul Fantomas (Jean Marais). Scenaristul Jean Halain nu știe prea precis deocamdată — pe cît se pare — decît un singur lucru: titlul — *Fantomas se dezlănțuie*.

CONTRACRONICĂ

URCÎND „COLINA"

Două afirmații apărute în cronicile la *Colina* lui Lumet, m-au pus pe gînduri, două afirmații scrise fără efort — ca tot ce aparține locului comun — bine încotoșmănate în acea aparență de adevăr care-ți poate ține de cald ani și ani de zile și peste care ochiul lectorului trece fără să se fixeze socotind că așa e darul sorții, „așa e viața" și așa e vocabularul critic: prima — că lagărul lui Lumet ne trimite aluziv la lagărele hitleriste, că e o parafrază de lagăr nazist. Nu e adevărat — și dacă ar fi fost așa, filmul nu ar fi fost atît de interesant și ar fi căzut ușor în ceea ce numim elegant „déjà vu". Lagărul lui Lumet e un lagăr englez, metodele hitleriste — inclusiv gazarea — nu se practică, moartea unui *singur* om — nu a mii și mii — provoacă crize de conștiință care asigură substanța unui întreg film. Comandanții nu bat, nu cravașează, deși toți poartă cravașă la subsuoară — violența cutremurătoare e în adînc și de aceea filmul e tare. Nu orice lagăr din cele pendinte de al doilea război mondial a fost un lagăr hitlerist, slavă domnului! Mi s-ar putea replica desigur, că afirmația incriminată are în vedere asemănarea dintre cele două tipuri de lagăre ca mecanism al umilirii omului, ca bestialitate a comportării — exterminarea în masă fiind o „altă problemă". Aș admite această „nuanță" — deajuns de macabră, la drept vorbind — dacă nu aș fi citit de curînd cartea uimitoare a lui Nyszli Micklos — „Am fost medic la Auschwitz". Citiți această carte, revedeți *Colina* — dacă aveți putere — și în pofida „nuanței" veți admite omenește că Lumet e altceva.

Lumet nu e Kafka

Drama nu e de loc diminuată dacă scriem că avem de-a face cu un lagăr englez de recalcitranți militari — cu totul diferiți de deținuții arbitrarului aberant instaurat de Hitler. Cronicara „Contemporanului" ne trimite — mai departe — la Kafka, firește, fiindcă în secolul 20 nici un univers concentraționist (alt termen care face furori) nu mai poate fi discutat fără a se invoca viziunea de la Praga. Încet-încet, Kafka o să devină un tic al omului cult și „la curent". Dar, pentru dumnezeu, oamenii au avut suficientă fantezie pentru a nu reduce universurile concentraționiste la imaginea celebrei „colonii penitenciare". Lumet nu e kafkian, aceasta nu-l diminuează cu nimic. Lumet este un realist al terorii, un realist mai puțin subtil decît „amintirile din casa morților" (de care e mult mai aproape, fie vorba între noi), de loc fantast, de loc fantastic, colina aceea — îngrozitoare, de acord — nu concurează cu mașina infernală, suprarealistă, a posedatului celebru decît dacă vrem să facem „causerie". Romulus Vulpescu o spune la fel de tranșant „...nici o legătură cu viziunile kafkiene..." în cea mai exactă dintre cronicile la acest film.

Antimilitarismul — loc comun

A doua afirmație: *Colina* e un film antimilitarist. Antimilitarismul a devenit în ultimele decenii un șablon al judecăților de valoare estetice. Orice film, orice carte, orice poezie în care se deplînge sau se demască ororile războiului intră implicit în acest sac fără fund al antimilitarismului. Pe undeva, e de înțeles: în ultimele decenii armatele au obsedat somnul planetei noastre. Dar locul comun a devenit prea comun ca să-i facem viața ușoară. „Pădurea spînzuraților" e antimilitaristă, Brăescu e antimilitarist, Courteline — idem, Hemmingway — tot așa — „și noi dormim, bobocule", cum ar spune nea' Iancu. Cum apare o uniformă luată în derîdere, „aprecierea" țîșnește ca o rachetă care luminează toate tranșeele spiritului critic, permițîndu-ne să adormim viteji și lucizi pînă la al doilea atac. Șarjez, desigur, dar exact vorbind, antimilitarismul lui Lumet e foarte discutabil. Prin gura celui mai autorizat erou al său, Roberts, omul cel mai sensibil și inteligent din cușca aceea de fiare, Lumet nu cere mai mult decît crearea unor regulamente disciplinare noi, abolirea celor vechi și depășite, ținîndu-se seama că oamenii sînt oameni și nu fiare. Roberts nu e nebun — e un sergent viteaz, pedepsit fiindcă a îndrăznit să gîndească în timpul unui atac, el nu se ridică împotriva atacurilor, împotriva armatei, împotriva disciplinei, ci vrea să dea disciplinei militare o nouă omenie.

Lumet nu e demagog

Merg mai departe și spun că, în obiectivele sale, filmul nu pune în discuție necesitatea unor batalioane disciplinare în cadrul armatei. Ar fi o demagogie — și Lumet nu e demagog, obligîndu-ne să nu fim nici noi: nici unul din „pensionari" nu e încarcerat samavolnic, din nimic (ca domnul K, de pildă). Unul a furat, altul a băut, un al treilea a băut peste măsură, altul s-a ridicat împotriva superiorului — toate sînt acte culpabile într-o armată aflată în război. Nimeni nu spune în film că nu trebuie să existe armată și, mai ales, nimeni nu se împotrivește *acelui* război. Acel război era *necesar*, armata engleză era *necesară*, fiindcă dincolo de Canalul Mînecii, dincolo de Mediterana o „ordine" cum numai un Kafka o putea întrevedea în răstimpul unui coșmar, își înălța crematoriile, spînzurătorile și tunurile demente. Armata fiind deci necesară, e necesară și disciplina, sînt necesare și batalioanele disciplinare (căci cum spune halucinant Rebreanu în „Pădurea" sa: „Nu există victorie fără Curte Marțială") Lumet se ridică deasupra problemelor „militare" și discută *abuzul*, abuzul justificat chipurile — de *necesitate* — plasînd astfel filmul pe un teren mult mai dificil decît cel oferit de locurile comune denunțate mai sus.

Necesitatea și abuzul

Căci „necesitatea" e un cuvînt foarte frumos, o noțiune căreia i se pot ridica și ode frumoase, uneori valabile, dar ca orice cuvînt frumos de prea mare circulație, el scapă deseori spiritului critic, intră în inerția lumii și — deformat mai repede sau mai încet, tocmai de mecanismele acestei inerții — poate „acoperi" cu girul său de cuvînt frumos, o realitate crudă, hîdă, inumană. Cum? Cum se poate desfigura ideea dreaptă a necesității? Prin abuz. Nimic nu deformează și sluțește lucrurile, ideile, adevărul, ca abuzul — această parșivă obișnuință a inerției din oameni. Cînd? Cînd poate deveni necesitatea crudă și blestemată? Atunci cînd se rupe de necesitățile firești ale omului, de realitatea psihologică a individului. Armata e necesară, disciplina e necesară, indisciplina — la orice nivel — e necesar a fi pedepsită, pedeapsa e necesară — dar e necesar ca ea să meargă pînă la a lua mîncarea în pas alergător? Pînă la a răsturna la orice oră din zi și din noapte — patul deținutului? (Aleg aceste amănunte naive — cu bună știință.) Pînă unde poate ajunge pedeapsa? Pînă unde e ea necesară, de unde devine inutilă și, deci, crudă, împotriva omului, peste puterile omului? În ce punct nu mai e necesară omului? Romulus Vulpescu spune foarte bine: în clipa cînd pedeapsa „interzice orice iluzie asupra cîștigului moral" obținut prin aplicarea ei. Foarte bine, dar mă întreb — și am impresia că mă întreb o dată cu Lumet: putem avea această iluzie? Replica cea mai violentă a filmului e cea prin care călăul Williams încearcă să-l ia complice pe doctor la moartea lui Stevens, mi se pare: „Mi-ai spus că e apt pentru pedeapsă". (Nu aud această replică — repet — la Auschwitz.) Adică doctorul i-a permis să chinuie, deținutul era apt să fie chinuit oricît — călăul încălca omenia „acoperit" de medicină! El stabilea între pedeapsă și știință un raport valabil, în schimb — prin această expresie terifiantă — el răsturna raportul între pedeapsă și om. Doctorul nu era un filozof, călăul nu era un moralist, nici măcar un pedagog, el nu spunea fraze din Makarenko: „Mi-ai spus că omul acesta era recuperabil moral!" Nici unul nu se gîndea la „cîștigul moral", pe primul plan, și singurul de altfel, era pedeapsa și atîta timp cît pe primul plan e ea și numai ea — nu trebuie să ne facem nici o iluzie.

Nimeni nu e apt pentru pedeapsă

Paroxismul filmului e în dovada că nimeni nu e apt pentru pedeapsă și, mai ales, nimeni nu e apt să pedepsească pe altul — atîta timp cît singura meserie a sufletului nostru este de a pedepsi sau a te lăsa pedepsit. Pedeapsa — în mult mai mare măsură decît somnul rațiunii — naște monștri, universul redus la victime și călăi conține energii monstruoase și distrugătoare, infinit mai greu de controlat și strunit decît energia atomică. De aici finalul, în care ai impresia că lui Roberts — cel care căuta nuanța, acel „regulament mai omenos" — îi cade cerul în cap, în clipa cînd victimele ucid, într-un colț al celulei, călăul. Iluzia lui Roberts e spulberată, cauza „regulamentelor mai drepte" — capabilă să triumfe prin moartea unei singure victime, „inaptă pentru pedeapsă" — e total compromisă prin uciderea călăului! Nu mai rămîne decît un singur adevăr, cel rostit de Harris: „Oamenii nu sînt obișnuiți cu închisorile", — sau mai exact, aș spune, oamenii nu sînt făcuți ca să stea în închisori.

Colina nu a trezit prea multe obiecții în critica noastră — și în cazul de față, cred că e bine, deși personal... Nu, nu e important... E bine ca în fața filmelor puternice să nu fim blazați, adică să fim proaspeți la marile probleme. La Paris, cronicarii au primit-o rece, suspicioși, răi în adjective: „demagogie" „violență neacoperită", „urlet neputincios" — bine instalați în confortabile rafinamente. Radu Popescu avea dreptate cînd spunea că uneori cronicarii parizieni trebuie citiți în calitate mai întîi de parizieni și apoi de critici...

Radu COSAȘU

* E foarte interesant de subliniat că la cele mai recente congrese ale criminologilor și psihologilor în cod penal a devenit tot mai accentuată tendința de a umaniza la maximum pedeapsa. — chiar cele mai severe pedepse — *ținîndu-se cît mai mult seama de apărarea personalității condamnatului*. „Le Monde" a acordat un spațiu larg acestei probleme. Nu-i aici un ecou al cererii lui Roberts spre o „nouă omenie" a regulamentelor de pedeapsă? Am mai spus-o, la începutul articolului, Roberts nu era nebun!

Codul decenței hollywood-iene

Asociația producătorilor americani studiază în prezent o reformă a faimosului „Cod al decenței". Esențialul acestei reforme ar consta în a acorda mai puțină importanță conținutului imaginii, cît felului în care realizatorul se pricepe s-o prezinte. Cu alte cuvinte — și ca să exemplificăm — „nu arătarea unui sîn dezgolit va fi condamnată, ci modul vulgar, stupid, în care acest sîn ar putea fi utilizat" (!) „Vai, comentează un critic francez, criteriile prostiei sînt încă mai nesigure decît cele ale pudoarei..."

Remember

Moartea romancierului Somerset Maugham ne amintește că el a fost unul din scriitorii cei mai „ecranizați" din lume. Citām doar cîteva din multele titluri de filme care i-au popularizat opera: Ploaia, Trecătoarea primejdioasă, Frumoasa din Pacific, Servitute umană, Insula furioșilor **etc.**

Nastratin Hogea de 4 ori pe ecran

Mulți amatori de cinema își amintesc poate de primul contact cu cea de-a șaptea artă a legendarului erou de folclor asiatic într-o peliculă veche de peste 20 de ani intitulată Nastratin la Buchara. **În rolul principal apărea Lev Sverdlin. Al doilea Nastratin a împrumutat peste cîțiva ani trăsăturile actorului uzbek Kamraiev în filmul** Năzdrăvăniile lui Nastratin, **urmat curînd și de o a treia povestire cinematografică dedicată tot faimosului Hogea. În prezent, în studiourile din Baku, realizatorul sovietic Klementi Mints turnează filmul** Cele 12 morminte ale lui Nastratin **alegîndu-l pentru rolul titular pe actorul Bachir Safar-Ogly.**

În familie

Jane Fonda va juca alături de tatăl său, Henry Fonda, în primul film regizat de Peter Fonda, fratele Janei și fiul lui Henry.

ci ne ma

OPINII

Pe marginea filmelor de la CINEMATECĂ

OPT ȘI JUMĂTATE

FILM DE RĂSCRUCE SAU IMPAS?

FELLINI: „Scenariul nu e decît un moment în construcția fantastică a filmului și eu înțeleg să-mi las deschise toate posibilitățile de contrazicere".

Fellini în apogeu sau Fellini în declin? Un film de răscruce sau un film de impas? Construcția specifică a filmului *Opt și jumătate* cere interpretări pe planuri multiple. Interesant ar fi un criteriu de conținut: ce ferment nou a năvălit în conștiința artistului care i-a descompus unitatea? De ce nu mai face regizorul un film „cu subiect"? De ce fuge de răspunderea propriilor personaje? Ce a vrut de la ele și ce nu le poate transmite?

Toate temele felliniene revin în acest vis prelung, de o ardoare chinuitoare pentru Guido, eroul principal: circul, dansul, erotismul — afișat și subliniat — moartea și viața de apoi, scenariul viitorului film la care lucrează, magia, adolescența, dialogul religios, tendința artistului spre puritate, spre „izvor". Filmul e totuși mai mult decît suma acestor episoade disparate, uneori înșiruite arbitrar; el e mai mult decît un agregat haotic, avînd ca liant întîmplarea într-o formă absurdă, abuzivă.

O rațiune a acestui gen de construcție trebuie desigur să existe. Se disting foarte ușor și la prima vedere deruta — mascată de aparenta încredere a regizorului în sine, în geniul său — nevoia sa de a fi admirat, înțeles și aprobat moral și religios.

Două componente atrag atenția, la primul nivel de aproximare: motivul erotic și cel religios. Eroul oscilează între senzualitatea cea mai vulgară și nevoia de inteligență pură, simbolizate, la două poluri opuse, de amanta și de soția sa. O sinteză, inaccesibilă, a senzualității și inteligenței, a atracției și purității e reprezentată de Claudia, dar aureola de mister din jurul ei e tradusă ca o lașitate: „nici ea n-ar lua viața de la început, și ea e ca toate celelalte fete". Motivul religios are permanent comunicații cu cel erotic și devalorizarea credinței atrage după sine o altă concepție a relației amoroase. Interesant e faptul că în subconștientul său, puternic impregnat de *religie*, eroul ar vrea să facă pace cu ea. Pe el îl plictisesc dilemele „marxism sau catolicism", eul său în căutare de universalitate se vrea atotcuprinzător și atotconciliant, de aceea acceptă la sugestia arhiepiscopului să contemple natura și să asculte cîntecul păsărelelor în extaz. Momentul desublimă comuniune cu natura și, panteist, cu dumnezeu, e întrerupt însă de faimoasele picioare de femeie, grase și diforme, cu genunchi cărnoși, care coboară pe o potecă și care atrag după sine secvența „Sarraghina", una dintre cele mai patetice ale filmului. Legătura între cele două secvențe este aici foarte logică și reușită, făcută după toate legile psihologiei asociaționiste și chiar ale celei abisale.

Filmul abundă în elemente psihanalitice, mai mult sau mai puțin asimilate. De pildă, splendidul episod din casa doicii, de la țară, scăldarea copiilor în enormul hîrdău cu vin, expresie a beției continue a simțurilor în care a fost crescut din prima copilărie; episodul cu mama, certurile și gelozia matrimoniale ca și, în final, dezlănțuirea liberă a tuturor dorințelor cîndva schițate și apoi refulate în legătură cu toate femeile posibile; sînt aici filoane de psihanaliză, prea puțin rafinată, deși susceptibilă de mare plasticizare.

Interrelația religiei și amorului apare împinsă la extrem, pînă la atingere directă. („Nu, chiar nu știam că Sarraghina e diavolul".)

Din conflictul conștiinței religioase cu cea erotică, dintre impulsul spre sacrificiu, asceză și cel spre voluptate neînfrînată, reies momentele tari dar și slăbiciunile filmului. Încă în *La dolce vita*, formele primitive sau intelectuale chiar ale religiei, misticismul „rece", comercializarea și exteriorizarea cultului erau demascate; conflictul sexualității cu religia era ridicat la rangul de motor al dramei cinematografice. În *Opt și jumătate* însă se produce un amestec ideologic penibil, fiindcă, deși conflictul apare mai deschis, soluția găsită e derizorie. Deziluzionat de morala compasiunii, a resemnării și purității care îl apropiau de Dostoievski și care constituie rezervorul intern al filmelor sale anterioare, Fellini oscilează și nu adoptă nimic stabilit, ci încearcă o nouă soluție bazată pe principiul toleranței.

În imaginația dezideratiyă a eroului, soția se înclină în fața amantei, urmează un schimb de politețuri, o cvasi-admirare reciprocă. În casa trezirii tuturor instinctelor, în casa doicii de la țară, toate femeile sub o anumită vîrstă se strîng într-un harem unde izbucnesc răscoale și se statornicesc reguli patriarhale, de aur, unde soția lui reprezintă rațiunea, munca, înțelegerea, iar personajul idolatrizat e *el, geniul*; în final, toți și toate, bărbați, femei și copii se armonizează sub bagheta magicianului-alter ego-ul cineastului. Filmul I se anulează pe sine, iar filmul II se sfîrșește! Simplitatea soluției e înduioșătoare. Dar imposibilitatea de a mai regăsi un sens cînd cel religios fusese epuizat, adoptarea unei soluții tot atît de factice ca și cea a ascezei religioase, discreditează într-un fel însuși ateismul și caracterul angajat proclamate — uneori ostentativ — în acest film. Acest ateism apare confecționat ad-hoc deocamdată din „negații metafizice", abstracte. Dacă conflictele generează în film episoadele cele mai reușite (episodul Sarraghinei, spînzurarea scriitorului-critic al „filmului din film", vorbăreț și pisălog incurabil, sau scenele încordate cu Anouk Aimée, țipînd drama incompatibilității), dacă figurile magicianului sînt înconjurate de aureola sublimului, amintind de transele Cabiriei hipnotizate, scenele de „armonie" forțată nu conving artistic din pricina idilismului, optimismului nefundat. Performanța prezentării avatarurilor unei conștiințe în plină criză a creației se pierde într-o lozincă a fraternității abstracte, pe care numai feericul imaginii o salvează de la ridicol.

A încercat Fellini o soluție de „morală nouă" în filmul său? Da și nu. Da, fiindcă și-a plasat critica pe un teren deosebit de sensibil al relațiilor „alienate" din societatea capitalistă: iubirea ca element integrator al personalității, ca impuls pentru creație. Nu, căci n-a probat în nici un fel, experimental, soluția sa. Refuzată de fiecare personaj în parte, ea rămîne o formulă de vis, un deziderat subiectiv impus doar prin mirajul baghetei de cel mai șarlatan dintre ele. E ceva în această intenție de a reforma morala tradițională, îngustă, falsă, intolerantă și generatoare de conflict. Din păcate însă, formula pozitivă nu e viabilă, și iadul e pavat cu bune intenții.

O idee în stare embrionară, o întrebare veșnică și veșnic nouă aruncată naturii umane și universului nostru ideologic pot fi înfrumusețate pînă la urmă de tonus-ul vital al marelui regizor, care tratează cu suculență și dezinvoltură propria sa dezorientare de moment. Nu importă prea mult dacă în acest film se vorbește la nesfîrșit, se perorează, se debitează și banalități, totul este cuprins în autoironia felliniană proiectată generos peste tot. Simbolismul riguros al fiecărui episod în parte și libertatea absolută a fanteziei pe ansamblu, la o mai adîncă reflexie, nu alterează ci dezvăluie noi potențe ale personalității cineastului, făcînd într-adevăr din acest film mai curînd „un punct de plecare decît unul de sosire". Sentimentul dezorganizării și maximei indeciziuni pe care, ca și *La dolce vita*, ni-l lasă *Opt și jumătate*, este atenuat de deschiderea spre un orizont etic, e drept, încă nebulos, dar prezent în viață și care, livrat artei, poate încă străluci în viitor.

I. M.

CARTEA DE FILM

Guido Aristarco: CINEMATOGRAFIA CA ARTĂ

Semnătura lui Guido Aristarco face inutilă orice recomandare. Cronicarul pasionat de la „L'Italia libera" și „Cinema", fondatorul lui „Cinema Nuovo", autorul unor excelente studii („Luchino Visconti") ori antologii („L'arte del film", „Il colore nel film") e, în contextul criticii cinematografice italiene, una din personalitățile cele mai avizate și efervescente.

Storia delle teoriche del film, lucrare fundamentală a criticului, recompune într-un larg panoramic istoria gîndirii estetice despre cinematograf, văzută în principalele ei contribuții, și cele mai semnificative. Cartea se numără printre puținele încercări într-un domeniu prea puțin explorat și e singura, cred, izbutită („Estetica cinematografului" a lui Henri Agel, apărută după 1951, anul primei ediții a *Istoriei*, rămîne o simplă lucrare de popularizare). Aristarco structurează materia cărții în cîteva mari capitole, „inițiatorii", „sistematizatorii", „popularizatorii" etc., organizare justă, cercetînd diversele contribuții, ale personalităților și școlilor, cu un ochi întotdeauna lucid și ager. Există în volum substanțiale exegeze despre Canudo, Delluc, Vertov, Balazs, Eisenstein, Arnheim, Chiarini, în care locul și valoarea fiecărui autor sînt stabilite exact. (Poate că Epstein ar fi meritat mai multe rînduri, poate că ar fi trebuit să se amintească și de Haussmann.) Aristarco definește cu precizie coordonatele operelor critice, observă notele particulare (Kuleșov e „regizorul inginer"), descifrează cu o sigură intuiție filiațiile (Moussinac, între alții, anticipator al lui Arnheim), urmărește evoluția unor concepte („fotogenia", de pildă), fixează parametrii unei orientări. Pozițiile sînt examinate meticulos, accentul căzînd mai ales pe discutarea cîtorva mari probleme, vitale pentru estetica noii arte: natura limbajului, „specificul filmic", montajul, scenariul, sonorul. În analiză, Aristarco semnalează mereu, cu insistență, propozițiile critice despre natura *artistică* și noutatea cinematografului ca mijloc de expresie, de la părerile lui Canudo și Luciani la demonstrația complexă a caracterului antinaturalist al cinematografului întreprinsă de Arnheim. Cinematograful, consideră Aristarco, urmîndu-l pe Balazs, dezvoltînd vechile idei din prefața antologiei „Arta filmului", trebuie să se integreze din plin într-o vastă sferă de cultură, în „civilizația secolului XX". Nevoia revizuirii metodei critice devine imperioasă. Teoria filmului, repetă criticul, nu poate fi despărțită de principiile esteticii generale. Revine frecvent în paginile cărții denunțarea izolării sterpe, periculoase, în care se mai păstrează încă o bună parte a literaturii de specialitate „...și de aici echivocurile derivate, cum ar fi printre altele: a considera drept unică metodă critică legi și canoane prestabilite, a evalua filmul dintr-un punct de vedere cu totul cinematografic, adică formalist, aplicînd mai mult sau mai puțin dogmatic principii depășite (...). Teoria cinematografică, dacă vrem într-adevăr să vorbim despre o asemenea teorie, face parte din estetica generală și e sortită să-i urmeze dezvoltarea; problema constă în a vedea care estetică e cea cu adevărat valabilă". Nu de puține ori, Aristarco constată falimentul esteticii idealiste, incapabile să dea un răspuns adevărat întrebărilor fundamentale, adesea spinoase, pe care le ridică arta filmului, „insuficientă de-acum înainte pentru a satisface ea singură cerințele vieții și ale culturii contemporane". O polemică înverșunată duce Aristarco cu estetismul, sub orice haină ar apărea, cu tendințele de a despărți conținutul de formă; e negată hotărît, cu o solidă argumentație, așa numita critică „a gustului". Criticul, lector subtil al lui Gramsci, afirmă justețea și viabilitatea esteticii marxiste.

Sinteză amplă și erudită, alimentată de multiple izvoare, *Cinematografia ca artă* mărturisește deplina familiarizare a autorului cu problemele de orice fel ale filmului, estetice, istorice, sociologice. Se poate recunoaște la fiecare pas rigoarea metodei, logica strînsă a înlănțuirii argumentelor, acuitatea analizei, finețea disociațiilor și apropierilor, eleganța austeră a stilului.

Apariția la „Meridiane" a cărții lui Aristarco, în tălmăcirea lui Florian Potra, are semnificația unui act de cultură. Inițiativa editurii nu poate fi decît aplaudată. Alegerea s-a oprit asupra unei cărți de mare ținută intelectuală, carte indispensabilă iubitorilor de film, bogată în înțelesuri, fertilă în sugestii. E un început bun. Biblioteca cinefilului nostru are multe rafturi goale.

G. L.

ci
ne
ma

SECVENȚE



Ultimul rol al lui Ingrid Bergman după Rolls-Royce-ul galben și Vizita: Moș Gerilă. Cel care o ajută să se machieze e Sir Michael Redgrave, marele actor englez cunoscut la noi din rolul doctorului în Colina lui Sidney Lumet și partenerul lui Ingrid Bergman în piesa „O lună la țară" care se joacă la Cambridge Theater.



Nu, nu e Jean Gabin — cum ați fi tentați să credeți. E faimosul actor suedez Carl Gustaf în comedia Calle P, unde deține rolul inventatorului unei mașini care-l scutește pe proprietarul ei de problema parcării și a garajului: o mașină pliantă care poate încăpea într-o valiză. Efectele speciale sînt obținute cu ajutorul animației. După faimoasa producție Mary Poppins, iată un nou exemplu de pătrundere a animației în filmele artistice de lung metraj.



Cei mai tineri pairi ai imperiului britanic, The Beatles, sînt eroii unei comedii care nu e de mirare că are nerv și ritm. În A! A! Ajutor! „nobilul" quatuor pe care îl puteți „admira" este dirijat de Richard Lester, tînărul și arhitalentatul regizor britanic care a semnat primul film despre Beatles-i, iar anul trecut a luat Marele Premiu de la Cannes pentru The Knack (Șpilul). Se spune că în timpul turnării, membrii echipei tehnice au trebuit să întrerupă adesea lucrul din cauza hohotelor de rîs pe care le provocau improvizațiile actorilor și ale dinamicului regizor.



Toată lumea știe că balerina Ludmila Savelieva a debutat în rolul Natașa din Război și pace al lui Bondarciuk și a obținut o diplomă de interpretare.

Ceea ce știu foarte puțini e că Savelieva nu a fost o revelație numai pentru public, ci și pentru colegii ei de platou. Operatorul Șelenkov (care turnează împreună cu Francisc Munteanu Tunelul și care a lucrat și la Război și pace) ne-a împărtășit ce spunea despre ea Smoktunovski: „Nu joacă. Trăiește. E atît de naturală, încît chiar unui actor bun îi vine greu să-i dea replica".



Pentru prima dată Chaplin nu va juca într-un film realizat de el. În Contesa din Hong-Kong, filmul color la care va semna scenariul, muzica și dialogurile, protagoniști vor fi Marlon Brando și Sophia Loren. Acestei adevărate „Lady L" a ecranului, Sophiei Loren, iată ce omagiu îi aduce marele Chaplin: „Are o personalitate fascinantă. Dacă, în filmul meu voi putea pune în valoare umorul și farmecul ei excepțional, publicul nu va avea decît să se felicite de alegerea mea".



Vă amintiți de reușitul tandem din Unora le place jazzul — Jack Lemmon și Tony Curtis? Mai maturi, dar și mai amuzanți, de data aceasta sînt rivali în sport și în dragoste în Cursa cea mare. „Frumoasa" este — acum — Nathalie Wood.

SECVENȚE

Irina Petrescu
o personalitate cristalizată

Ion BESOIU
despre surprizele personajelor



Anul, luna, ziua, locul naşterii: 1941, iunie, 19, Bucureşti. În 1958 se înscrie la Facultatea de filologie, dorind de fapt să urmeze arhitectura. În acel an — 1958 — o remarcă regizorul Savel Stiopul care doreşte s-o distribuie într-un film. I se fac probe — fotografice şi filmate — filmul nu se mai face. Peste cîteva luni, Liviu Ciulei o distribuie în *Valurile Dunării*. În 1959 dă examen la Institutul de teatru, pe care îl absolvă în 1963. Primele patru roluri în film le joacă în timpul studenţiei. *(Nu vreau să mă-nsor, Poveste sentimentală, Străinul, Paşi spre lună)*. După absolvire rămîne preparatoare în Institut. De un an joacă pe scena Teatrului Mic. În spectacolul de versuri Prévert şi, de curînd, în „Dactilografii" şi „Cu tot soarele pe masă". Irina Petrescu îşi doreşte roluri în teatru şi iubeşte mai cu seamă teatrul. Ultimele sale roluri în film — *De-aş fi Harap Alb*, dar mai cu seamă personajul din filmul lui Lucian Pintilie, *Duminică la ora 6*, vorbesc despre o actriţă foarte frumos înzestrată pentru arta ecranului. Cu o personalitate artistică solidă, stăpînă a unui talent interpretativ bazat pe trăirea interioară exteriorizată cu discreţie şi sobrietate.

Ce puteţi să ne spuneţi despre:

Talent — Fără el nu se pot realiza decît lucruri cuminţi şi corecte. Prefer marile aventuri artistice, profesional artistice, chiar dacă sînt stridente, şocante, poate supărătoare, chiar dacă lumea se împacă greu cu ele.

Celebritate — Este o „făcătură", o vrăjitorie periculoasă pentru caracterele sărace de duh, inofensivă pentru personalităţile autentice, pline de talent, generozitate, inteligenţă, personalităţi pentru care în fond celebritatea nu înseamnă nimic.

Public — Că este mult mai deştept decît sînt dispuşi creatorii să-l creadă. Şi cînd spun asta mă gîndesc la toate îngroşările, la ostentaţia cu care se explică, uneori, filmele.

Primul rol în teatru — Ileana din „Noaptea e un sfetnic bun" de Al. Mirodan.

Rolul dorit — Tot în teatru, femeia-comisar.

Rolul iubit — Anca, din *Duminică la ora 6*.

Actorul preferat De film — Tom Courtenay. De teatru — George Constantin.

Actriţa — Marlene Dietrich.

Regizorul — Lucian Pintilie şi Tony Richardson.

Autorul — Urmuz, Alain Robbe-Grillet, Shakespeare. Dacă e vorba de poezie — Nina Cassian.

Muzică — Jazz. Bach.

Pictură: Ţuculescu... Chagall.

Eva SÎRBU

Am debutat în *Vultur 101*. Era prin 1956. În dorinţa de a ne introduce cît mai deplin în „pielea personajelor", regizorul ne dăduse dispoziţiuni drastice să umblăm costumaţi tot timpul. Aşa se face că într-o zi de noiembrie, îmbrăcat în uniformă de ofiţer de aviaţie, stăteam în faţa hotelului din Bacău într-o atitudine degajată. Vestonul nu era încheiat regulamentar, chipiul era dat pe ceafă, îmi înfipsesem o mînă adînc în buzunarul pantalonilor, în vreme ce în cealaltă ţineam flegmatic o ţigară. Deodată, în faţa hotelului, s-a oprit o maşină. Un general de aviaţie, sever, într-o ţinută impecabilă, a coborît pe trotuar. A dat cu ochii de mine şi, din indiferent cum era, deodată s-a făcut negru la faţă. Eu l-am salutat. Pesemne nici salutul meu nu corespundea întrutotul regulamentelor, pentru că generalul m-a măsurat cu o privire glacială din cap pînă în picioare, de vreo trei ori, apoi s-a apropiat de mine.

— Numele şi unitatea, a întrebat el cu o voce care nu prevestea nimic bun.

— Ion Besoiu. *Vultur 101*. Generalul m-a privit pieziş.

— Dumneata eşti actor?

— Da.

— Eu m-am liniştit, a răsuflat el uşurat şi întorcîndu-mi spatele a intrat în hotel. Seara s-a întîmplat să ne vadă dansînd la hotel. Priveliştea l-a impresionat atît de tare, încît a doua zi dimineaţa a luat toate măsurile omeneşti cu putinţă să nu mai purtăm uniforme în afara orelor de filmare, spre disperarea regizorului care îşi vedea astfel compromisă metoda de a-i introduce pe actori în diferite „piei" străine lor.

Dar filmul care mi-a prilejuit cele mai tari emoţii rămîne pînă în prezent *Cartierul veseliei* unde interpretez rolul ziaristului profesionist asasinat de legionari. Filmările se apropiau de sfîrşit. Într-o zi, trecînd pe stradă, m-am întîlnit cu un cunoscut. Cînd a dat cu ochii de mine s-a speriat. M-a privit îndelung, a clătinat din cap, apoi m-a privit iar.

— *Vasăzică trăieşti*? a exclamat el.

A fost rîndul meu să rămîn stupefiat. Cunoscutul mi-a explicat că în urmă cu două zile, în vreme ce trecea pe Calea Moşilor, mi-a văzut, în vitrina unui magazin de pompe funebre, fotografia lipită pe o cruce masivă de piatră.

Am luat numaidecît adresa magazinului, m-am aruncat într-un taxi şi am dat fuga pe Calea Moşilor să văd cu ochii mei. Într-adevăr, la adresa indicată, într-o vitrină, trona o cruce de piatră cu fotografia mea. Am recunoscut crucea pe care o comandase echipa de filmare pentru secvenţa cimitirului. Am intrat în magazin, m-am dus la responsabil şi i-am şoptit:

— Scoate dom'le porcăria aia din vitrină.

Responsabilul, un tip blajin, nevinovat, m-a cercetat mai cu atenţie, m-a recunoscut, s-a refugiat după tejghea. Vreme de cîteva clipe ne-am privit în ochi, după care el bîlbîindu-se şi eu scrîşnind din dinţi am lămurit lucrurile.

Bietul om habar n-avea cine şi pentru ce îi comandase crucea. Era convins că ea fusese destinată unui mort autentic.

În mod paradoxal, *Şah la rege*, un film poliţist în care jucam rolul unui anchetator, nu mi-a oferit nici un fel de surprize.

În *Camrea albă*? Ce i se mai poate întîmpla unui astfel de om?

Mircea MOHOR

IU

ijelor

maidecît adresa
m-am aruncat
și am dat fuga
șilor să văd cu
într-adevăr, la
tă, într-o vitrină,
e de piatră cu
a. Am recunos-
care o comandase
filmare pentru
itirului. Am in-
rin, m-am dus la
și i-am șoptit:
dom'le porcăria
ină.
ul, un tip bla-
t, m-a cercetat
e, m-a recunos-
at după tejghea.
va clipe ne-am
, după care el
și eu scrîșnind
murit lucrurile.
habar n-avea
ce îi comandase
convins că ea
tă unui mort

radoxal, *Șah la*
polițist în care
nui anchetator,
nici un fel de

albă? Ce i se
mpla unui astfel

cea MOHOR

Claude RICH

sau farmecul inteligenței

Există actori-bombă, ai căror debut e o explozie de glorie. Există actori care se impun încetul cu încetul. Unul dintre aceștia e Claude Rich. Are 36 de ani, a terminat Conservatorul acum 12 ani și deși în teatru este cotat drept unul din capii generației sale, în cinema l-a devansat un Belmondo, un Delon. De vreo doi, trei ani turnează incontinuu: *Mata Hari*, *Vînătoarea de bărbați*, *Arde Parisul oare?*, *Aurul ducelui*, *Un miliard într-un biliard*, *Steaua fără nume*. Și iată că presa franceză „l-a descoperit" și vorbește uimită de Rich ca despre „nașterea unui nou farmec cinematografic".



— Rival al lui Belmondo?

— O, nu! Eu nu sînt genul sportiv. Cel mult aș juca personaje sportive comice.

Îmi plac personajele ambigue, care trebuie create în întregime, pline de bogăție interioară, fie că sînt poetice, fie că sînt ticăloși. Sebastian din *Castel în Suedia* a lui Sagan, un tip cinic, disperat, sau Victor din *Victor sau copiii la putere* de Roger Vitrac — un mic monstru, un copil de nouă ani care a crescut prea mult și e mai matur decît părinții lui pe care-i judecă — și moare pentru că știe prea multe. Enigmaticul șofer spion din *Mata Hari* sau personaje naive ca în „La crécelle", sau acum, Miroiu. Îmi plac personajele care nu se dezvăluie din primul moment. În artă trebuie întotdeauna să surprinzi.

— Miroiu vă convine?

— Da. E un personaj cu o mie de fațete, neliniștitor, te face să-l iubești și te face să zîmbești. Are momente minunate de poezie, dar e și puțin comic prin exces de sinceritate, de entuziasm, de convingere. Lucrul principal la acest personaj e dozajul.

— Dacă nu, ce pericol îl pîndește?

— Să fie fad. Să aibă o falsă poezie și o falsă drăgălășenie. E un personaj romantic care nu trebuie jucat romantic.

— Adică?

— Urmărind muzica cuvintelor. A juca modern înseamnă a face ca sentimentele să nu se resimtă în vorbe, ci în spirit, să nu joci cuvîntul, ci sensul.

— Care e originalitatea „Stelei"?

— Întîlnirea dintre două personaje care nu sînt făcute unul pentru celălalt, care se iubesc, dar nu se cunosc. Și se pierd. Un balon care dimineața s-a spart. Nu stelele sînt importante aici, ci oamenii!

— Cum tratează Henri Colpi acest film?

— Într-un fel viu. Camera se mișcă tot timpul, n-am stat de două ori în același loc. Ritmul lui nu e rapid, dar știe foarte bine ce vrea. E foarte sensibil, foarte artist. Un amestec ciudat de subiecte publice și o tratare foarte personală. Este un admirabil tehnician. Și ceea ce îmi place mie în mod special la Colpi e că se poate discuta cu el. Îi propun unele lucruri, le analizăm împreună. Îmi place să particip la tot ce se face pe platou. Cred că nu sînt un actor comod. Vreau să aflu „de ce" și „cum". Vreau să cunosc filmul pe care îl va face regizorul. Vreau să știu cum e concertul la care îmi cînt solo-ul meu de flaut.

— Ce v-a prilejuit satisfacții mai mari, teatrul sau cinematograful?

— Pînă acum teatrul: prin personaje foarte interesante. Și mulțumirea de a da viață unui erou o seară întreagă în fața publicului. În teatru nu mă întreb niciodată dacă sînt bine sau nu. O simt. În cinema știu dacă o scenă e bine sau nu, dar nu știu cum e ea în raport cu celelalte scene. E un fel de rebus. Actorul trebuie să aibă o mare putere de stăpînire a nervilor săi, să se privească jucînd.

— Nu sînteți un spontan?

— Cred că există mai multe faze în crearea unei scene. O primă fază — a spontaneității. Apoi, te repeți și desigur devii mai fals. Și în sfîrșit, a treia fază, în care te regăsești. Cred în spontaneitatea prin inteligență. Îmi place mult cinematograful ca modalitate de artă. Dar cred că mi-ar place mai mult să fiu regizor. Căci în film regizorul e adevăratul creator — actorul e doar instrumentul cu ajutorul căruia el cîntă.

— Mamoulian spunea despre Garbo că e un minunat Stradivarius...

— Vedeți?

— Aveți de gînd să faceți regie?

— Poate. Dacă o să am timp. Am un scenariu aproape gata. Cu foarte puțin dialog. Cred că dialogul nu slujește prea mult filmul. În cinematograf climatul trebuie realizat vizual. Teatrul e o artă de situații și dialog. Cinematograful, o artă de impresii prin imagini, prin muzică.

Am continuat să vorbim mult timp. Pe Claude Rich îl poți asculta ceasuri întregi. Acest actor modern, e, într-adevăr, plin de farmec. Farmecul inteligenței.

Maria ALDEA

MERIDIAN

Doctorul e în primejdie

Bolnavul din fotografia nr. 1 este directorul unui spital de la Hampden Cross de lîngă Londra, reputația de om veșnic întunecat, veșnic nemulțumit, o adevărată sperietoare pentru toți ceilalți doctori, studenți și chiar pacienți. Pentru prima oară însă s-a întîmplat cu el ceva care a alarmat toată comunitatea medicală de la Hampden Cross: doctorul a fost atins de un virus pe care toată știința lumii n-a izbutit încă să-l izoleze: dragostea.

Cineaștii englezi, conduși de regizorul Ralph Thomas, au izbutit totuși să-i afle o imagine pe peliculă în persoana Sammanthiei Eggar, (foto nr. 2) cauza acestei „nenorociri" căreia asistentul directorului caută să-i pună un diagnostic. Discuțiile purtate de excelenții actori Dirk Bogarde și James Robertson Justice sînt foarte „științifice", pe un ton de comedie plină de situații ilare (așa cum putem vedea în fotografia nr. 3).


1


2


3

Discuţii

VISUL ŞI ARTA CINEMATOGRAFICĂ

O încercare de a schiţa o teorie a filmului — cu toată prudenţa — ar putea începe prin întrebarea: cărei cerinţe speciale şi inalterabile a conştiinţei moderne îi corespunde filmul, ce nevoi anume satisface el, spre deosebire de alte arte? Caracterul de „stupefiant" pe care îl îmbracă uneori vizionarea cinematografică, mai ales pentru adolescenţi, împinge neapărat la analogii fiziologice. Pictura satisface un anumit motiv al văzului, muzica necesitatea unei ordini auditive care să traducă fluxul conştiinţei — idei şi imagini — într-un „timp plin", romanul nevoia de ficţiune, poezia e o artă complexă care transpune un ritm interior în limbaj. Bineînţeles, definiţiile sînt incomplete şi defectuoase... După o ipoteză — şi ea parţială şi cu totul provizorie — filmul ar corespunde unei funcţii vitale, inerente atît copilului cît şi adultului: nevoii de visare.

Visul treaz

Este cel care, în grade mai mult sau mai puţin dezvoltate, duce la artă, la ştiinţă. Cel mai propice visării este tărîmul etico-estetic. Conflictele de viaţă, nevoia unor relaţii armonioase cu semenii — nevoie fundamental umană — se rezolvă cel mai exact pentru individ, în sfera visului cu ochii deschişi, în care raţiunea e trează dar simţurile funcţionează ca şi în somn, scoarţa cerebrală producînd imagini prin stimul interior, în afara oricăror excitaţii din afară.

În somn, ca şi în visul treaz, dar mai ales în acesta din urmă, omul reconstituie un trecut favorabil, o evocare desfăşurată cu voluptate, alteori corectează evenimente a căror amintire îl jenează, se vede curajos unde a fost laş, reconstruieşte imaginea vieţii după o normă pozitivă. *Copilăria lui Ivan* e un film tipic în această privinţă. Tot ce a distrus războiul, lumea gingăşiei, a iubirii materne, a tinereţii, a naturii răzbat şi se conservă în vis opunîndu-se realităţii descărnate a luptei. În visurile indivizilor celor mai lucizi, dramele însăşi pot fi retrăite, cu toată zguduirea lor reală, ca pentru a extrage din ele un sens, o cheie, un răspuns oracular sau o învăţătură pentru viitor. Cele trei vise ale doctorului Born din *Fragii sălbatici* (Bergman) semnifică o incursiune în depozitul subconştientului, menită să descopere cheia fricii lui de moarte şi a înstrăinării de oameni, cheie pe care o găseşte în drama tinereţii, în relaţia înşelată de cele două femei pe care le-a iubit. Ultimul vis reprezintă împăcarea, armonia a două cupluri care îl depăşesc ca generaţii: cuplul parental, fericit în pacea duminicală — mama croşetînd, tatăl pescuind şi cuplul filial, fiul şi nora, la început îndepărtaţi, apoi reconciliaţi; e drept că aci modalitatea concretă, modernă a reîmpăcării nu ne mai e sugerată de regizor... Dar pentru bătrîn e destul şi atît — să-i ştie împăcaţi. El proiectează armonia tinerei generaţii asupra celei bătrîne şi adoarme împăcat cu sine, uitînd de propriile frustrări. O soluţie altruistă: posibilă? imposibilă? Cine poate spune în afara eticianului care trebuie să fie şi medic şi psiholog. O soluţie estetic valabilă în oricare caz, un happy-end lipsit de facilitate, servit de o artă mare prin perfecta aderenţă a imaginii la fond. Dar întreaga simbolică desfăşurare a



Ciociara îşi făcuse un ideal din „figlia d'oro". Dar războiul i-a distrus imaginea ei pură.



Copilăria, visurile lui Ivan se păstrează de-a lungul tranşeelor, a realităţii descărnate a luptei.

filmului, întîlnirile succesive cu tinerii, cu mama bătrînă, cu pacienţii recunoscători, cu fantomele copilăriei şi cu procesul căsniciei — în vis — forţau o asemenea redempţiune morală. Chiar dacă nu ne satisface, putem recunoaşte cu obiectivitate şi admiraţie: este şi aceasta o concepţie. Spre deosebire de visul în stare de somn, visul treaz şi filmul îşi dau un scop lucid. Omul vrea să dezlege, să descopere, să învingă. Conştiinţa care se suprapune peste faptele de memorie e menită să le dea un sens, *cel puţin* să le înfrumuseţeze! Gara din filmul lui Lucian Pintilie *Duminică la ora 6* dă exact senzaţia de vis. O aglomeraţie de destine, preocupări traduse în frînturi de mişcări, în buze tremurate şi expresii semnificative referindu-se la cine ştie ce crîmpeie misterioase de existenţă învăluite în aburul răsuflărilor. Deasupra tuturor acestor fragmente smulse din vîrtejul excitant al plecărilor şi sosirilor, prin fereastra vagonului tulbure, trebuie să vină un sens. E un sens de contrast numai. Tînărul care pleacă e covîrşit de amintirea, de groaza unei drame trăite şi neasimilate încă, el caută să regăsească ritmul normal. Pe lîngă tinereţea exuberantă a schiorilor şi mimica fetelor, degajată, fixitatea lui de desrădăcinat face impresie, introduce spectatorul într-o zonă în care rîsul e interzis, pare un sacrilegiu. Care e *sensul* acestei gări filmate cu totul remarcabil cu un obiectiv receptiv la fum, pulbere, lacrimă, picătură de ploaie sau sudoare, la tot ce din materie creează ambianţa fizică a personajelor? Înclin să cred că gara nu are alt rol funcţional decît să creeze o atmosferă de contrast. Şi mi se pare puţin. Ce sensuri se pot extrage dintr-o gară: febra plecărilor psihologice, a aşteptării, a revenirii şi revederilor, a halucinaţiilor chiar! E prea multă imagine şi prea insistent repetată, numai pentru a crea atmosferă. *Scopul* trebuie să transfigureze mijloacele. Nici în vis, persistenţa aceloraşi imagini nu depăşeşte un anumit prag. Nu se repetă *decît atît cît* să te înfioare, sau să te trezească.

Repet că ipoteza visului e cu totul parţială. N-aş vrea să neg latura de raţiune lucidă şi de construcţie în crearea scenariului. Un element de conţinut apropie cele două domenii: dorinţa de transfigurare a realului, inventarea unei istorii, sau atribuirea de sens unei serii aparent anodine de evenimente. Un element de formă: percepţia integrală (minus palparea) a unor scene fizice, reale. Filmul, ca şi visul, includ judecata psihologică, morală şi estetică asupra lor. Are această ipoteză vreo valoare în afară de cea pur explicativă? Da, în măsura în care *canoanele* filmului nu pot fi, cred, mai laxe decît cele ale visului treaz.

Să pornim exemplificarea de la un film documentar: *Visul cailor sălbatici* — unde convenţia ralenti-ului transformă pelicula într-un tablou suprarealist dinamizat. Toată viaţa „sufletească" a animalelor trece pe ecran în faţa noastră. Procedeul permite să se creeze două realităţi. Una „psihologică": caii visează să fie liberi, să alerge la nesfîrşit, să se scalde, să revină la starea de sălbăticie ancestrală. O alta pur estetică: în vis, imaginea devine policromă, mişcările sînt de balet, avînd zborul ca fundament, toate ipostazele, inclusiv consumarea finală a hergheliei

succesive cu
rină, cu paci-
cu fantomele
ul căsniciei —
menea redem-
iar dacă nu
recunoaşte cu
miraţie: este
ie. Spre deo-
tare de somn,
şi dau un scop
ă dezlege, să
tă. Conştiinţa
ste faptele de
să le dea un
nfrumuseţeze!
ucian Pintilie
exact senzaţia
ie de destine,
în frînturi de
tremurate şi
e referindu-se
ie misterioase
ie în aburul
a tuturor aces-
e din vîrtejul
r şi sosirilor,
ului tulbure,
ns. E un sens
Tînărul care
amintirea, de
răite şi neasi-
ută să regă-
al. Pe lîngă
a schiorilor
r, degajată,
ădăcinat face
spectatorul
sul e interzis,
Care e *sensul*
a totul remar-
ceptiv la fum,
tură de ploaie
e din materie
ică a persona-
ă gara nu are
ît să creeze o
st. Şi mi se
se pot extrage
ecărilor psiho-
a revenirii şi
aţiilor chiar!
gine şi prea
mai pentru a
ul trebuie să
le. Nici în vis,
imagini nu
prag. Nu se
ă te înfioare,

visului e cu
vrea să neg
lucidă şi de
a scenariului.
inut apropie
dorinţa de
ii, inventarea
uirea de sens
odine de eve-
le formă: per-
is palparea) a
. Filmul, ca şi
a psihologică,
upra lor. Are
valoare în
icativă? Da,
oanele filmu-
ai laxe decît

ficarea de la
Visul cailor
renţia ralen-
icula într-un
amizat. Toa-
a animalelor
aţa noastră.
e creeze două
logică": caii
să alerge la
să revină la
ncestrală. O
ris, imaginea
işcările sînt
ul ca funda-
le, inclusiv
a hergheliei

în marea de flăcări, trecerea prin foc, devin posibile! Tot atîtea situaţii estetice pe care realitatea nu le permite. Visul poate că e convenţia la care se recurge cel mai des în cinematograf şi, aproape, unica lui *convenţie*.

Vise celebre, inserate în film pe nesimţite sporesc dintr-odată dimensiunea lui umană. Scena finală din *Miracol la Milano*, visul lui Charlot — „cocoşul" flămînd din *Goana după aur*, produc un efect de maximă rezonanţă. În cinematograful mut visele abundă, se abuzează de ele, sînt trivializate. Teoreticienii cinematografului pur, ca Jean Epstein decretează chiar *lipsa de subiect* atribut oniric, drept fundament estetic al cinematografului: „Nu există istorisiri. N-au existat niciodată. Există numai situaţii fără cap şi fără coadă; fără început, fără mijloc şi fără sfîrşit" — scria el în 1921. Nu cred că e propriu filmului să nu povestească nimic, dacă nu luăm „povestire" în sensul unui fapt divers sau al unei fabule cu morală. *Visurile obişnuite au un sens*, iar *cele cu ochii deschişi un sens raţional*. Propriu unui tablou poate fi de a nu povesti nimic, şi e probabil că muzica, inclusiv cea cu program, nu-şi propune ca ţel nici pe departe o naraţiune. (Tabloul nu istoriseşte nimic, fiindcă nu are *timp*, iar muzica fiindcă nu poate descrie evenimente, ci cel mult poate să comenteze stările de spirit care le-au provocat.) A extrage sensul dintr-o serie de evenimente, nu este ceea ce-şi propune orice ecranizare? Întîmplări cu sens nu alcătuiesc o povestire? În visul treaz, tensiunea către sens e maximă. Aşa se şi explică multe descoperiri ştiinţifice, în care raţiunea şi subconştientul sînt finalizate către o descoperire. Susţin că acelaşi lucru se întîmplă în film. Dacă nu se descoperă ceva pînă la sfîrşit, o cheie care nu poate fi redată exhaustiv în termeni prozaici — filmul nu e film.

El împrumută forţă din tensiunea şi interiorizarea „omului care visează". Drama bărbatului din *Strigătul* lui Antonioni, un film cu impregnări neorealiste, e drama celui care trăieşte închis în pasiunea sa şi nu poate realiza schimbarea. În raport cu toate evenimentele care survin după despărţirea de femeia lui, omul se comportă ca un automat, ca în vis. Iubeşte mecanic, munceşte mecanic, umblă ca un somnambul. Fetiţa lui îi trezeşte atenţia, dar o bruschează pentru că îl sustrage de la obsesie. Căderea din turn e ca un act aproape inconştient de refuz final al realităţii, refuzul de a recunoaşte eşecul unei pasiuni.

Fellini operează din plin cu universul dezideratelor absolut contradictorii cu realitatea. La el cele mai multe personaje visează. Visează escrocii să-şi schimbe viaţa, să se ocupe de artă, de familie; în momentul final, „Il bidone" căţărîndu-se pe taluzul abrupt, însîngerat, visează că e iertat, că se poate integra lumii copiilor care trec pe şosea cîntînd. Visează Cabiria o iubire reală, pentru care să sacrifice tot, visează Gelsomina din *La strada* un univers artistic, cu muzică de îngeri, o lume bună şi, lîngă foc, adoarme pentru totdeauna visînd probabil că Zampano s-a convertit. Visul lui Fellini e etic şi atinge conştiinţele prin aureola estetică în care se îneacă o compasiune dostoievskiană. Există însă vise dure, sublimate, care nu-şi permit evaziuni în lumea sentimentului împărtăşit. *Insula* a captat prin ritm, austeritate şi concentrare. N-a plăcut muţenia, repeţarea infinită, obsedantă, care n-a flatat dezideratul facilităţii. Imaginaţia era axată pe cea mai strictă realitate fizică, nemiloasă, a muncii tăcute. Elementul de ideal răzbătea prin contrast şi era greu de sesizat. Estetica reieşea din constrîngere. Adesea tehnica coşmarului procedează la fel. Cineastul bun intuieşte pînă unde repetiţia suferinţei în coşmar e plauzibilă psihologic şi nu depăşeşte limita. Obsesia — fenomen nervos — are şi ea legi. Forţa obsesională a unei imagini nu poate şi nu trebuie să absoarbă tot restul conştiinţei, al facultăţii de percepţie. Monotonia nu e proprie coşmarului. Sînt realităţi monotone, filme monotone nu au voie să fie.

Coincidenţa viselor — între creator şi spectator — asigură puterea hipnotică a filmului asupra conştiinţelor, efectul lui de masă. Filmul ostracizează coşmarul, este ceea ce omul ar vrea să vadă cu ochii deschişi, petrecîndu-se cu el sau cu altul, lucrul de care se teme că se va petrece căci în orice film regăseşti cît de parţial un „eu", identificarea spectatorului cu unul din personaje — ca ideal, ca tendinţă, sau ca autocritică. Finalmente, el vrea să se petreacă ceva care să aibă forţa de constrîngere a visului (şi acest lucru nu-l cerem decît în mică măsură de la alte arte). Visul se dă drept realitate.

Ar fi interesant de analizat modalităţile prin care regizorul şi actorii îşi *visează* opera, în ce stare de spirit imaginativă se transpun cînd creează rolul memoriei ca element fundamental în vis şi în film.

Ileana MĂRCULESCU









1 Cabiria visează o iubire reală pentru care să sacrifice tot.

2 Drama bărbatului din Strigătul lui Antonioni e drama celui care trăieşte închis în pasiunea sa şi nu poate realiza schimbarea.

3 Există şi vise dure, sublimate. Insula lui Kaneto Shindo a captat prin ritm, austeritate şi concentrare...

4 Filmul românesc Duminică la ora 6 — o încercare de a pătrunde pe tărîmul memoriei, al visului (Irina Petrescu şi Dan Nuţu).

TRECUT DE ŞAPTEZECI DE ANI ŞI MEREU ACTIV

Carl Theodor DREYER



Carl Theodor Dreyer a intrat în ziua de 3 februarie în al şaptezeci şi şaptelea an al vieţii. De cincizeci şi patru de ani lucrează în cinema: primul său scenariu, realizat de regizorul danez Rasmus Ottesen, a fost scris în anul 1912. De atunci prin lume au trecut două războaie mondiale, s-au făcut praf şi pulbere monarhii puternice, vechi colonii şi teritorii de peste mări s-au transformat în state independente, iar avioanele primitive, aducînd a zmeu de copil, au fost înlocuite prin reactoare care mănîncă nori. În cursul acestor cincizeci de ani s-a schimbat şi cinematograful. Dintr-o distracţie populară, de iarmaroc, s-a transformat treptat în artă, s-a îmbrăcat în penele succeselor şi popularităţii, s-a îmbogăţit din punct de vedere tehnic (sunet, culoare, ecran lat), şi cînd părea că i se deschide o cale aşternută cu petale de trandafiri, s-a găsit faţă în faţă cu un rival puternic — televiziunea. Carl Theodor Dreyer a trăit toate acestea şi nu ca un observator pasiv, nu ca spectator de filme, ci ca un creator activ al artei cinematografice. Creatorul *Pasiunii Ioanei D'Arc* a străbătut o cale lungă de la modestele începuturi ale studioului „Nordisk" pînă la ultima sa operă, *Gertruda*, din anul 1964.

Dar să începem cu un bilanţ concis, sumar, însă indispensabil. Nu vom vorbi aci despre probleme insesizabile şi imposibil de cuprins în cifre, despre anii cînd viitorul regizor lucra la studiou pregătind subtitrările pentru filme mute şi se ocupa cu montajul. Aceasta a fost perioada de ucenicie, după care a venit capitolul intitulat „creaţie independentă". Carl Theodor Dreyer este autorul a douăzeci şi două de scenarii (şi dacă punem la socoteală *Maria Stuart* vîndut americanilor, dar nerealizat — atunci a douăzeci şi trei), regizorul a patrusprezece filme artistice şi cinci filme documentare, precum şi coautorul (scenarist, inspirator, monteur) a altor cinci scurt metraje. Trebuie să mai adăugăm aici un număr mare de critici şi articole despre film, dintre care cele mai bune şi mai interesante au fost culese într-un volum editat la Copenhaga în 1959. În comparaţie cu rodul muncii altor regizori şi avînd în vedere că parcurge mai bine de jumătate de secol, bilanţul, din punct de vedere cantitativ, nu este impunător. Trebuie însă să ţinem seamă că nu contează cantitatea, ci calitatea, şi că Dreyer a fost, este şi va fi un artist care nu acceptă compromisurile. Preferă să aştepte de multe ori şi zece ani realizarea unui film la care a visat, decît să execute supus şi conştiincios comenzile comerciale. Creaţia în domeniul documentarului a tratat-o de fapt ca pe o plăcere a lui, fără să-i acorde vreo importanţă mai mare. Se poate spune că realiza scurt metrajele despre micile biserici din satele daneze sau despre vechile castele, numai pentru a nu uita, în timpul lungilor pauze din activitatea sa, cum funcţionează camera de filmat.

FAŢĂ-N FAŢĂ CU TITANII DE IERI ŞI AZI

Primul său scenariu Dreyer l-a scris în anul 1912, adică atunci cînd în îndepărtata Americă, David Wark Griffith, iar în apropiata Suedie, Victor Sjöström şi Mauritz Stiller îşi începeau cariera. Debutul regizoral al lui Dreyer, filmul *Preşedintele*, are loc în anul 1919, care în istoria cinematografiei este considerat anul *Cabinetului Dr. Caligari*. Premiera *Stăpînului casei* (titlul original danez *Respectă-ţi soţia*) are loc în anul 1925, cînd lumea întreagă trăieşte momentul artistic crucial al *Crucişătorului Potemkin* de Serghei Eisenstein. *Vampirul* sau *Bizara aventură a lui David Grey* apare pe ecran în 1932, în perioada succeselor lui René Clair. *Ziua mîniei* a fost realizat în 1943, curînd după revelaţia pe care au adus-o filmele lui Orson Welles *Cetăţeanul Kane* şi *Ambersonii*. În 1954, *Cuvîntul*, iar zece ani mai tîrziu *Gertruda*, marchează o nouă confruntare, de data asta cu creaţia lui Antonioni şi Fellini, cu „noul val" francez şi cu furioşii englezi. Oare se mai pot găsi mulţi creatori de filme care în trecut s-au duelat cu Griffith, Stiller, Eisenstein, Clair şi Orson Welles, iar astăzi se măsoară cu Kurosawa, Godard şi Bergman? Oare mai sînt mulţi creatori ale căror opere se pot şi chiar trebuie comparate cu filmele contemporane lor — filme care astăzi fără nici o rezervă sînt considerate drept clasice ale cinematografiei mondiale?

Această mare gamă de timp nu facilitează ci, dimpotrivă, îngreunează aprecierea în întregime a realizărilor lui Carl Theodor Dreyer. Variaţia tehnicilor — film mut şi sonor — şi a genurilor — comedie, basm, dramă, tragedie — şi chiar şi a ţărilor unde aceste filme s-au născut — Danemarca, Norvegia, Suedia, Germania şi Franţa — toate acestea constituie un handicap serios nu atît pentru găsirea, ci pur şi simplu pentru căutarea numitorilor comuni şi trăsăturilor caracteristice comune. În cazul lui Dreyer este greu să vorbim despre o perioadă de încercări tinereşti care precedă creaţia matură. Nu putem găsi multe poticneli sau greşeli. Poate doar filmul *Doi oameni* (1944), dar de loc atît de sigur basmul *Odată, pe vremuri* (1922). Dreyer vorbeşte despre acest film cu multă rezervă iar biograful lui oficial — Ebbe Neergaard îi consacră cîteva fraze acre, însă materialul nemontat, găsit de curînd, dovedeşte cu totul altceva. În convenţia de basm satiric, aparent străină acestui regizor, în unele secvenţe (de exemplu, tabloul curţii princiare decăzute) se recunoaşte mîna de maestru. Dacă deci din patrusprezece filme unul este indiscutabil nereuşit, cîteva mai slabe, iar printre celelalte există cîteva capodopere ca *Pasiunea Ioanei D'arc* (1927), *Ziua mîniei* (1943) şi *Cuvîntul* (1955), este greu să rezistăm ispitei de a schiţa măcar un profil artistic al lui Dreyer. Ca sprijin în această antrepriză, în afara filmelor, ne vor veni părerile creatorului însuşi, articolele şi interviurile acordate presei.

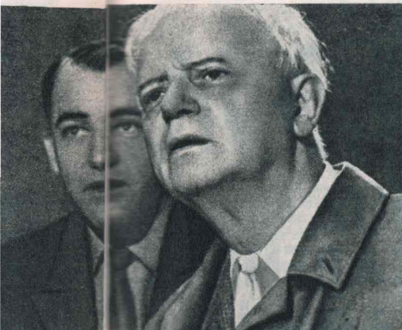
FILM PSIHOLOGIC 100%

Un singur lucru este cert. Pentru toţi este arhievident că Dreyer în toată creaţia sa se ocupă în mod

Debutul regizoral al lui Dreyer: filmul Preşedintele.



pondențe



Carl Theodor Dreyer și operatorul său șef.

ergman?
tori ale
trebuie
mporane
ră nici o
ept cla-
ondiale?
timp nu
, îngreu-
gime a
Dreyer.
mut și
omedie,
și chiar
me s-au
orvegia,
nța —
handi-
găsirea,
ăutarea
ăturilor
cazul
vorbim
ncercări
ția ma-
e potic-
filmul
loc atît
vremuri
re acest
ograful
ard îi
e, însă
de cu-
altceva.
satiric,
izor, în
tabloul
e recu-
că deci
ul este
a mai
există
ea Ioa-
miniei
te greu
măcar
yer. Ca
ză, în
ărerile
lele și
.

100%

Pentru
yer în
n mod

consecvent de viața interioară a omului. Nu-l interesează descrierea evenimentelor în sine, fie ele oricît de senzaționale, nu-l farmecă frumusețea plastică a imaginii, tratată ca scop în sine; el nu-și face un fetiș din ritmul filmului sau din efectele de montaj. Ceea ce vede spectatorul pe ecran are o însemnătate exclusiv funcțională, îl ajută la cunoașterea și înțelegerea zonei de fenomene invizibile: gînduri și sentimente umane. Forma este doar o cheie necesară pentru a pătrunde în regiunile conținutului. „Drama psihologică constituie baza oricărui film" — spune Carl Theodor Dreyer. Din această premiză rezultă consecințe practice — străduința tenace și plină de răbdare de a cunoaște adevărul despre om, fără a acorda prea multă atenție atractivității formei exterioare a filmului. Bineînțeles aceasta nu înseamnă că regizorul neglijează problemele de formă sau că nu se ocupă de compoziția imaginii, de sunet și chiar de cele mai mărunte amănunte ale decorurilor sau ale costumelor. Dar toate acestea au un scop precis, constituie doar un mijloc de a exprima mai bine ceea ce este insesizabil pentru ochii și urechile oamenilor. Filmele lui Dreyer au o cadență lentă, nu vezi în ele o grabă inutilă și nici „trucuri" pentru crearea tensiunii. Dreyer, în filmele mute, nu evita subtitrarea și nici astăzi nu se teme de excesul de dialog. Cuvîntul — după părerea regizorului — ajută la descoperirea mobilelor de acțiune ale eroilor și la desenarea caracterelor lor. Dreyer plasează filmul lui cel mai nou *Gertruda* la jumătatea drumului între teatru și cinematograful pur.

Despre misticismul lui Dreyer unii vorbesc de mult fiindcă este o clasificare ușoară și comodă. Dar cum ar putea fi mistic un realist pînă în măduva oaselor, care acordă o imensă importanță axării dramelor umane într-un mediu bine definit: din punct de vedere social, geografic și istoric? Chiar și în *Cuvîntul* aparent mistic, dar numai aparent, în care vedem scena învierii, centrul preocupării regizorului nu este „minunea" ci reprezentarea diferitelor puncte de vedere asupra credinței. Acest film pe care Dreyer îl denumește pe bună dreptate o dramă religioasă este una dintre cele mai interesante și mai profunde disertații cinematografice asupra diferitelor atitudini morale și filozofice.

REALISM ȘI „ABSTRACȚIE"

Grija pentru cadru este în activitatea lui Dreyer tot atît de demnă de admirație ca și capacitatea sa de a face analize psihologice. De aceea deseori își realizează filmele în natură sau în interioare naturale, iar dacă construiește decoruri în studio, le dă forma unor locuințe închise între patru pereți. Așa a fost *Stăpînul casei* (1925) și *Michael* (1924) și tot așa este și *Gertruda* (1964). Este impresionantă autenticitatea mediului evreiesc din Rusia țaristă a anului 1905 în filmul *Însemnații* (1921). Grija pentru cadru este de asemenea și cauza nelimitării lui numai la actori profesioniști și a folosirii oamenilor care ca exterior și interior se potrivesc cu atmosfera, mediul și subiectul filmului, chiar dacă n-au nimic comun cu filmul sau cu scena ca meserie. În *Gertruda*, cîteva roluri secundare au fost interpretate de cunoscuți poeți danezi. În sfîrșit, un amănunt mic dar de mare importanță. Dreyer este adversarul machiajului. Falconetti a jucat rolul Ioanei D'Arc fără machiaj iar părul i-a fost tuns cu adevărat aproape pînă la piele.

Realismul și grija pentru revelarea vieții interioare a omului — iată cele două lozinci fundamentale ale maestrului danez. Îmbinarea lor într-un singur proces artistic a fost posibilă datorită înlocuirii realității obiective prin interpretarea ei subiectivă. Această operație creatoare care constă în ruperea de realitate pentru a o privi cu ochi proprii — o denumește Dreyer, poate semantic incorect — „abstracție". Totuși spectatorul, privind pe ecran rezultatul acestei „abstracții", nu trebuie să trateze această realitate, subiectiv transformată ca o ficțiune, ca o intenție a autorului, ci ca o valoare binecunoscută lui, recognoscibilă, în care nu numai că poate crede, dar în care crede cu adevărat. Poate că pentru eficacitatea transformării este important că Dreyer se ocupă de întreg ansamblul procesului creator: este autorul scenariului, regizorul care se gîndește la actori, la decor, la lumină și montaj. Cu alte cuvinte este autorul complet al filmului.

Jerzy TOEPLITZ



Falconetti, fără machiaj, în rolul Ioanei D'Arc.



Gertruda, filmul care îl confruntă pe Dreyer cu „așii" contemporani, Antonioni și Fellini.



CORESPONDENȚĂ DIN MOSCOVA

Tatiana SAMOILOVA

O NOUĂ ANNA KARENINA A ECRANULUI

Aleksandr Zarhi lucrează la filmul *Anna Karenina* de mult, deşi turnările sînt abia la început şi vor mai dura încă multă vreme. E inutil să menţionăm greutăţile şi riscurile legate de această muncă. Dificultăţile şi riscurile rezultă din însuşi romanul lui Tolstoi, din bogăţia tematică, tratarea în planuri multiple, eroii complecşi. În sfîrşit, romanul fiind atît de larg citit, a dus la diferite păreri şi interpretări. Fiecare dintre noi citind romanul şi-o înfăţişează pe Anna într-un fel anume, şi dacă acest fel de a o vedea nu corespunde cu viziunea regizorului şi a interpretei, filmul, oricît de strălucit şi original ar fi, va părea multora nerealizat.

Pînă în prezent la noi nu s-a realizat o ecranizare a romanului, deoarece transpunerea pe peliculă a spectacolului MHAT nu poate fi considerată o ecranizare.

Şi iată-ne în faţa primei ecranizări sovietice a „Annei Karenina", în care rolul principal, spre surpriza foarte multora, îl interpretează Tatiana Samoilova. Cred că n-am fost singurii care, aflînd acest lucru şi amintindu-ne de rolurile anterioare ale artistei, am recitit romanul, pentru a ne reîmprospăta în memorie chipul eroinei, aşa cum o descrie Tolstoi.

Cînd ne-am întîlnit cu Samoilova pentru a sta de vorbă despre Anna, aşa cum o vedea ea, continuam în minte comparaţia cu eroina lui Tolstoi, găsind puncte de asemănare sau, dimpotrivă, întristaţi de lipsa lor, pînă cînd la un moment dat ne-am dat seama de inutilitatea acestor încercări, şi chiar de absurditatea lor, pentru că în fond principalul era în ce măsură corespundeau căutările artistei chipului interior al Annei descrise de Tolstoi. De aceasta, şi numai de aceasta va depinde atitudinea noastră faţă de Samoilova-Karenina.

La început am întrebat-o (şi nu am făcut-o doar din curiozitate) dacă le-a văzut pe Greta Garbo şi Vivian Leigh. „Numai pe Vivian Leigh, a răspuns ea, dar nici nu caut să văd mai mult, pentru că ar putea să mă influenţeze".

— *Sophia Loren şi Marina Vlady, în discuţiile noastre din timpul Festivalului de la Moscova, au mărturisit că visează la rolul Annei. Aflînd că o s-o interpretaţi dumneavoastră s-au bucurat şi s-au întristat în acelaşi timp.* Interlocutoarea noastră a tăcut. Iar noi am continuat: *Prin ce vă atrage Anna?*

— Îmi este apropiată din multe motive. Există femei fără o individualitate pronunţată, strălucirea lor se datorează luminii pe care o reflectă, nu pe care o emană. Această categorie de femei nu mă interesează. Karenina, însă, este un om cu o individualitate puternică. Pentru mine, ea se situează alături de eroinele de tipul Maria Stuart sau Ioana d'Arc (mă refer la activitatea, dinamismul şi voinţa lor). Îmi este apropiată personalitatea ei pregnantă, efortul de a se găsi, de a se afirma. Nu ştiu dacă mi-ar reuşi rolul unei Maria Stuart sau Ioana d'Arc, după cum nu ştiu dacă o să izbutesc s-o redau pe Karenina, dar ea îmi este mai apropiată şi mai dragă, dacă nu de altceva, pentru motivul că e rusoaică. Ştiţi, urmează Tatiana Samoilova, în romanele şi piesele clasice sînt personaje, care au pentru autor rolul pe care îl îndeplinesc instrumentele muzicale în mîna compozitorului. Folosindu-le cu îndemînare, el îmbogăţeşte melodia, creează nuanţele dorite...

— *De pildă?*

— Ofelia şi Desdemona. După părerea mea, ele nu pot fi privite desprinse din contextul piesei respective. Pentru Shakespeare ele reprezintă flautul sau vioara, sunetele care se împletesc cu melodia generală, dar nu au o valoare de sine stătătoare. Sînt însă personaje — compozitori ele însile... Karenina este chiar compozitor, autorul muzicii tragice a propriei sale vieţi... M-am gîndit la acestea toate studiind romanul şi întreaga operă a lui Tolstoi. Vă amintiţi, probabil, ce a spus Flaubert despre eroina romanului său „Ma-

A

NA

ır putea
ı Vlady,
pul Fes-
mărtu-
'. Aflînd
avoastră
în ace-
noastră
tinuat:
ı multe
o indi-
ălucirea
care o
Aceas-
ă inte-
este un
ternică.
alături
ıart sau
vitatea,
). Îmi
atea ei
e găsi,
ă mi-ar
art sau
nu ştiu
edau pe
ai apro-
de alt-
soaică.
oilova,
ice sînt
ıtor ro-
trumen-
pozito-
mînare,
creează
. După
privite
sei res-
are ele
ra, su-
melodia
pare de
perso-
nşile...
pozitor,
propriei
acestea
ntreaga
nintiţi,
ert des-
ı „Ma-

dame Bovary"? „Emma — sînt eu!". Cred că acelaşi lucru se poate spune despre Anna. După mine, Anna este o părticică din însuşi Tolstoi, lumea ei — este lumea lui. Mai tîrziu Tolstoi s-a disprețuit pentru că a scris „Anna Karenina". După ce şi-a smuls-o din suflet, a privit-o cu ochi străini. Aşa se manifesta propria lui dedublare, acea dedublare caracteristică şi Annei. Este imposibil s-o interpretezi pe Anna şi să dezvălui dragostea ei, fără a înțelege toate acestea.

Anna este foarte cinstită faţă de sine şi de alţii. Este o trăsătură a personalităţii ei. Dar trebuie redat şi un alt aspect al vieţii ei — acea perioadă de întunecare, cînd pentru Karenina minciuna, atît de străină firii ei, a devenit nu numai simplă şi firească în societate, dar şi plăcută. Trebuie luate în seamă şi vorbele lui Dolly despre obiceiul Annei de a miji ochii, „de parcă i-ar miji privindu-şi viaţa, ca să nu vadă chiar totul". Anna tinde spre libertate, spre dezrobirea interioară, dar este nevoită să trăiască alături de doi oameni complet diferiţi, care se exclud reciproc, înşelînd inevitabil pe unul din ei. Dezvăluirea tuturor etapelor dragostei ei, atît de diferite între ele, ce poate fi mai atrăgător pentru o actriţă? Această muncă ascunde un milion de posibilităţi şi ai vrea să le foloseşti pe toate, deşi îţi dai seama că nu ai reuşi să le cuprinzi... Mă gîndesc neîntrerupt la Anna, la firea ei. Ştiu, de pildă, că nu poate fi înfăţişată ca o sentimentală, pentru că sentimentalismul nu e prea firesc la Tolstoi. Ştiu că e altruistă. Cel mai mult mă mişcă la Anna uimitoarea ei dragoste faţă de oameni, preceptele ei morale, care exclud egoismul, „sentimentul binelui" care o animă.

...Ascultînd-o pe Tatiana Samoilova înţelegi de ce nu a acceptat nici un alt rol, deşi perioada de pregătire a filmului este foarte lungă. O întrebăm totuşi, pentru orice eventualitate: „E din pricina Kareninei?" — „Desigur. Sînt plină de Karenina".

M. DOLINSKI şi S. CERTOK

CORESPONDENŢĂ DIN PARIS

CE SE ÎNTIMPLĂ PE PLATOURILE DIN FRANŢA?

I. Criza

Nu este o stare nouă pentru cinematografia franceză. Am avut ocazia să scriem chiar în paginile revistei „CINEMA" cu cîteva numere în urmă, că, după ce s-a agravat în decursul anilor, situaţia economică a cinematografiei franceze a atins o fază cu adevărat foarte critică. I-am studiat mecanismul, am încercat să avansăm şi unele soluţii posibile. Criza se află însă, acum, pe primul plan al actualităţii. După numeroase examene la care a fost supusă la începutul anului 1965, încercîndu-se o situare a originilor sale, o dibuire a cauzelor, în momentul de faţă în sferele oficiale se caută remedii în limitele unei politici generale fondate pe concentrarea capitalistă. Nu trece o săptămînă fără ca această criză să nu ocupe un loc din ce în ce mai mare în primele pagini ale ziarelor. Uneori tonul urcă şi devine pasionant, ca de pildă în editorialul publicaţiei „Film français" în care se putea citi: „Ciudat destin urmăreşte cinematografia: îmbătrînirea celei de-a şaptea arte este paralelă cu cea a omului

CORESPONDENŢĂ DIN NEW-YORK

SĂ STAI ÎNTINS ÎN PAT ŞI SĂ GUŞTI FILMUL PREFERAT

Filmele viitorului vor fi cumpărate ca discurile şi vizionate după dorinţă

Îmi aduc aminte cum mă încînta în copilărie un capitol intitulat „viitorul", dintr-o carte ce se chema „Minunile undelor" şi în care era înfăţişată, pe înţelesul copiilor, dezvoltarea radioului. Capitolul respectiv cuprindea o anticipare ştiinţifico-fantastică a „vederii de la distanţă", sau aplicarea undelor radio în transmisia imaginilor. Crime neînchipuite erau descoperite printr-o simplă răsucire de buton, cu ajutorul căruia poliţia se punea în contact cu un teleexplorator din Sahara, şi apoi informa poliţia din Tumbuktu unde poate fi găsit şi arestat un oarecare neguţător de sclavi. Alt paragraf era închinat prevestirii unor plăceri culinare, preconizînd consumarea unor pilule vitaminizate, însoţită de o imagine apetisantă corespunzătoare ce apărea o dată cu răsucirea unui comutator. Se vorbea acolo şi despre telefonul cu ecran, şi îmi amintesc că mă gîndeam cît de complicată va deveni o convorbire telefonică atunci cînd va trebui să te îmbraci şi să-ţi controlezi ţinuta înainte de a ridica receptorul. Şi apoi cum naiba să chemi pe cineva la telefon noaptea?

Ei bine, televiziunea e printre noi, şi chiar dacă nu şi-a îndeplinit toate acele făgăduieli fantastice de atunci, ele par totuşi mai puţin îndepărtate decît acum douăzeci de ani. Astăzi realizarea benzii Video deschide imaginaţiei perspective ce depăşesc visurile oricărui copil.

Care este filmul dumneavoastră preferat? *Cetăţeanul Kane? Casablanca? Pe aripile vîntului? Marocco?* Unde rulează — sau oare mai rulează? Problema se pune pentru toate artele, dar toate au găsit o modalitate de a se acomoda. Secretul unei bune cunoaşteri şi adînciri a unei arte este accesul repetat la operele ei. În muzică există discurile; în literatură editările şi reeditările; în pictură reproducerile în culori; chiar în sculptură există în prezent tendinţa de a se procura copii acceptabile. Dar filmul?

Şi totuşi este extrem de important să se găsească mijloace şi căi pentru ca filmele să ajungă la dispoziţia nu numai a amatorilor de vizionări repetate. În Statele Unite au fost închise în ultima decadă jumătate din sălile de cinematograf şi sute de mici comunităţi se bazează exclusiv pe televiziune. Aceasta ca să nu mai vorbim de accesul lor la alte arte.

Nu am la îndemînă o statistică a frecventării concertelor, dar cred că raportul dintre posesorii de discuri şi obişnuiţii sălilor de concert este cel mult de 1000 la 1. Rezultatele sînt atît de vizibile încît au devenit un loc comun: muzica clasică sau, pentru a fi pe placul unora, să spunem muzica bună, şi-a cucerit un public fără precedent în ultimii douăzeci de ani.

Sau să luăm exemplul cărţilor. Astăzi îl poţi găsi pe Aristotel în orice librărie şi chiar cărţile despre film (temă cu deosebire ocolită de editori) sînt accesibile unui număr mare de cititori.

Două obstacole principale au împiedicat filmul să urmeze această tendinţă: în primul rînd, reticenţa studiourilor de a-şi difuza produsul într-un mod care virtual le-ar face să piardă controlul copiilor, şi în al doilea rînd, costul ridicat al copiilor chiar la peliculele de 16 mm, prin reducere optică, combinat cu costul ridicat al aparatelor de proiecţie la domiciliu.

O dată cu realizarea metodei electronice de înregistrare şi redare a imaginii, al cărei pionier a fost banda Video, nu mai există nici un motiv să nu se treacă la elaborarea unui procedeu ieftin, prin care un film întreg să poată fi transpus pe bandă, aceasta putînd fi revizionată cu ajutorul unui dispozitiv cu bandă Video de o formă oarecare, adaptat la receptoarele de televiziune aflate la domiciliu. Imaginaţia îşi ia avînt în faţa unui astfel de proiect!

Posibilităţile abundă şi pe frontul „culturalizării la domiciliu". Se pot instala în dormitoare „automate cu bandă de film", astfel încît la o simplă apăsare a unui buton să poţi vedea scena favorită din... orice doreşti, proiectată pe perete, în culori sau în alb-negru. Mai mult, laboratoarele ale magazinelor foto ar putea, pentru o sumă mică, să transfere pe bandă-film, filmele pe care ni le facem singuri. Bine ilustrat muzical „automatul cu bandă-film" ar putea realiza cele mai uimitoare improvizaţii artistice, care ar lăsa cu mult în urmă toată şcoala de mîzgăleli a picturii moderne... Oh, tehnocraţia!

CINEMA... MÎINE



desen de GOPO

Gideon BACHMAN

septuagenară, ea manifestă toate neliniștile senilității, nu trăiește decît prin remedii și autorizează cele mai crude temeri"... Articolul se intitula *Speranță* și se adresa d-lui Holleaux, noul director al Centrului național cinematografic.

Totuși, planul de reformă al industriei cinematografice, prezentat de acest Comitet național incriminat, merită o mai mare atenție. Proiectul de îmbunătățire preconizează într-adevăr o serie de soluții aduse crizei care să fie aplicabile, grosso modo, în trei direcții diferite: fiscalitate, fonduri de susținere și reformă a producției. Prin aceste măsuri, unele putînd fi imediat puse în practică, mai ales în primele două direcții, se poate asigura de bine de rău supraviețuirea momentană și apărarea infrastructurii. Consecințele mai importante însă se vor vădi în domeniul producției unde planul de reformă riscă să accelereze procesul de concentrare, eliminînd astfel producătorii mici și mijlocii care au fost, prin tradiție, în trecut, artizanii renumelui de care se bucură cinematografia franceză dincolo de hotarele țării. Limitînd sensibil partea care revine creditului în devizul filmelor, mărind participarea financiară a producătorului prin

Oricît ni s-ar părea de ciudat, dar e chiar... Danielle Darrieux în rolul „vizionarei" din Duminica vieții, filmul la care lucrează în prezent Jean Herman.





Alte două personaje din Duminica vieții, în interpretarea Françoisei Arnoul și a lui Jean Rochefort.



Yves Montand și actrița suedeză Ingrid Thulin în noul film al lui Alain Resnais Războiul s-a terminat.

punerea lui sub amenințarea industriilor tehnice, favorizînd, în cadrul beneficiului, legea de ajutor dată „filmelor spectacol" în culori și cu mare desfășurare de regie (scumpe prin definiție și de cele mai multe ori mediocre ca randament artistic), reforma plasează mica producție în inferioritate față de marile firme și, practic, o condamnă la dispariție.

Consecințele previzibile ale unei asemenea politici se impun fără greutate judecății oricui: o diminuare cantitativă a producției paralel cu o scădere a calității. Cu alte cuvinte, după ce a fost lăsată multă vreme în voia soartei, nevoită să se zbată singură printre greutăți de netrecut, a fost ales de către oficialitate momentul în care cinematografia a intrat în comă, pentru a i se impune o cale de salvare ce, de fapt, n-ar reprezenta decît îngrădirea libertății sale de exprimare. Nimic însă nu se petrece la întîmplare. Alegînd deliberat soluții economice capitaliste pentru a soluționa criza pe care o traversează cinematografia franceză, guvernul dovedește că înțelege să urmeze pînă la capăt o politică elaborată pe termen lung, adică să reducă cinematografia la rolul de element distractiv și de evaziune, în loc să-i acorde locul pe care-l merită, de imensă întreprindere culturală.

II. Și totuși... ei turnează!...

Și totuși, un tablou recent al filmelor franceze în curs de realizare la 15 octombrie 1965, lasă să transpară o ameliorare sensibilă în raport cu anul 1964 la aceeași epocă: 22 de filme în loc de 13, și 17, acum doi ani. Nu se pune problema de a le trece în revistă aici pe toate, și nici de a vedea în acest fenomen un semn evident de însănătoșire, pentru că tot ce am spus mai înainte ajunge ca să desmintă orice optimism prematur. În realitate, un mare număr din aceste filme sînt coproducții dintre care multe turnate în străinătate din motive diferite: necesități de decor impuse de scenariu sau, și mai ales, nevoia de economie.

Așa se face că Alain Resnais, de pildă (care nu a găsit destui bani ca să turneze *Aventurile lui Harry Dickson* la care ține atît), realizează în studiou cîteva scene din filmul său care va fi de fapt turnat la Stockholm, *Războiul s-a terminat*, după un scenariu al scriitorului spaniol Jorge Semprun, (povestea unui exilat politic spaniol în Franța după războiul civil). Yves Montand, Ingrid Thulin și Jean-Pierre Kérien sînt principalii interpreți.

Agnès Varda, la rîndul ei, și-a ales insula Noirmoutier, nu departe de coasta bretonă, ca loc al acțiunii *Creaturilor*, un film al cărui scenariu l-a scris chiar ea cu mulți ani în urmă și pe care nici un producător n-a vrut să-l finanțeze. A fost nevoie de succesul lui *Cléo de la 5 la 7* și mai ales al *Fericirii* pentru ca o producătoare, ajutată de garanția distribuirii de către o casă americană, să accepte să-și asume „riscul". Printre numeroasele personaje ale scenariului, vom recunoaște și pe cele interpretate de Michel Piccoli, Catherine Deneuve, Jacques Charrier, Nino Castelnuovo.

Jean Herman, un tînăr regizor de documentare și scurt metraje, care realizează în prezent primul său lung metraj, a optat pentru un roman de Raymond Queneau (autorul faimoasei „Zazie în metrou"), adaptat de actorul Olivier Hussenot și dialogat chiar de autor, ca subiect al viitorului său film: *Duminica vieții*. În 1939, în preajma războiului, soțul unei „ghicitoare" se dă, din prudență, drept soția lui... „Vizionara" este Danielle Darrieux iar celelalte roluri sînt deținute de Françoise Arnoul, Anne Doat, Olivier Hussenot etc.

Jacques Rivette, autorul excelentului *Parisul ne aparține*, boicotat de distribuitori, s-a apucat de un al doilea film, o adaptare a romanului „Călugărița" de Denis Diderot. Francine Bergé, Anna Karina, Francisco Rabal, Liselotte Pulver, Micheline Presle, Catherine Diamant se înscriu la loc de frunte pe generic.

Ce să mai adăugăm? De 14 săptămîni Robert Bresson și de 28 de săptămîni Jacques Tati turnează în cel mai mare secret — după bunul lor obicei — *La întîmplare, Balthasar* și, respectiv, *Playtime*. Așa cum se cuvine, ei sînt în același timp scenariștii și dialoghiștii propriilor lor filme. Interpreții sînt necunoscuți și, în mare parte, actori neprofesioniști.

Cît despre celelalte filme în curs de realizare, ele nu merită să fie nici măcar menționate în cîteva rînduri. Multe aparțin categoriei de „comedii" și de pelicule „de aventuri" care împînzesc de obicei cinematograful comercial. Adeseori titlurile spun totul: *Cărțile pe masă, Omul de la interpol, Drumul diamantelor* etc. Să nu mai insistăm! Mai bine să amintim că François Truffaut, după ce în van a căutat în Franța mijloacele de a realiza *Fahrenheit 451* și a propus mai multe proiecte de scenarii, ținînd cont de posibilitățile de decor, a fost nevoit să accepte pînă la urmă să turneze la Londra cu bani anglo-saxoni și cu producătorul Peter Brook. Actorul englez Terence Stamp (care deține rolul principal masculin în *Obsedatul* lui William Wyler) va fi vedeta filmului. Truffaut va continua să lucreze la Londra și la un al doilea film, *Mireasa era în negru*, unde o va regăsi pe interpreta sa preferată din *Jules et Jim*, Jeanne Moreau.

François MAURIN

Maturizarea lui Rafal Olbromski (Daniel Olbrychski) se face prin dragostea pentru Helena (Pola Raksa) încheiată tragic.



CENUȘA lui Wajda sau renașterea „Școlii poloneze"

Epilogul filmului Cenușă: întinderea nesfîrșită de zăpadă, Rafal, înghețat și orbit, vede ca prin ceață mica escortă a lui Napoleon...



Ceea ce se întîmplă acum în Polonia, în legătură cu noul film al lui Andrzej Wajda, amintește foarte bine de atmosfera furtunoasă a discuțiilor din anii cînd pe ecran apăreau cele mai mari opere ale „școlii poloneze". Ecranizarea marii epopei istorice *Cenușă* de Stefan Zeromski (1864—1925), realizată de Wajda, a devenit într-adevăr o puternică provocare intelectuală care a distrus liniștea, a aprins creierele, a pricinuit certuri violente, discuții pătimașe, polemici înverșunate. Presa, televiziunea și radio-ul răsună de păreri variate, contradictorii, de răfuieli publicistice și dispute docte. Despre „Cenușa" lui Zeromski și *Cenușa* lui Wajda vorbesc toți: criticii de film și criticii literari, cercetătorii istoriei și istoricii literaturii, cunoscătorii subiectului și cei absolut laici. Laudele nete la adresa regizorului se învecinează cu o opoziție tot atît de netă, analizele spectaculoase ale tehnicii și ale modului de a trata subiectul de către Wajda, se încrucișează cu sublinierea erorilor comise de acesta. Uneori noțiunile se amestecă complet, criteriile din ziua de azi se aplică la personajele epocii trecute și chiar se pune în discuție dreptul artistului de a descifra, după maniera lui proprie, și de a interpreta opera unui scriitor. Cititorul și auditorul ar putea ușor să ajungă la demență, dacă ar încerca să stabilească cine dintre adversari are dreptate. El alege calea cea mai simplă — merge la cinema. *Cenușa* se bucură de un imens succes. În unele orașe spectacolele (proiecția durează peste patru ore) încep dimineața devreme. În decurs de o singură lună de exploatare s-au amortizat toate cheltuielile de producție (peste 35 milioane zloți; costul mediu de producție al unui film este de cca 5—7 milioane). Spectatorii pleacă de la cinema, iau în mînă romanul lui Zeromski, pe care nu l-au mai recitit din timpul anilor de școală, și...

DISCUȚIA CONTINUĂ

Într-un cuvînt, Polonia trăiește astăzi într-o atmosferă de „dezbinare" intelectuală. S-a întîmplat așa pentru că în romanul lui Zeromski, Wajda a găsit un material literar foarte aproape de preocupările și de temperamentul lui. Iar în scriitor — un suflet frate, un om învăluit în idei similare și servind o cauză similară. Zeromski era un scriitor pătimaș, neliniștit, înfocat. Plin de contradicții interioare și de amărăciune și totodată fascinat de tot ce este polonez – de peisajul țării natale, de obiceiurile, cultura și tragediile ei — scria despre problemele politice și sociale dureroase care în istoria luptelor poloneze pentru independență se legau strîns între ele și condiționau dezbinarea poporului în toate răscoalele patriotice împotriva ocupanților, deci erau cauza înfrîngerilor și a suferințelor lui. El scria nu pentru „încurajarea inimilor și a spiritului" în timpul ocupației, ca Sienkiewicz, ci pentru a arăta națiunii toate momentele din istoria ei, chiar și pe cele tragice și nedemne de laudă, pentru ca poporul să tragă concluzii din aceste lecții.

Romanul „Cenușă" reia istoria Poloniei în perioada războaielor lui Napoleon și istoria soldaților polonezi care luptă sub steagurile lui Bonaparte de-a lungul și de-a latul Europei. Evenimentele au loc în mijlocul unor probleme politice și sociale complexe și al dramelor generației tinere care pleca să se înroleze în legiunile poloneze din armata lui Napoleon, pentru ca sub conducerea Primului Consul să lupte pentru independența țării sale. Napoleon întruchipa pe atunci unica alternativă a Poloniei în lupta ei cu dușmanii de moarte: Austria, Prusia și apoi Rusia. Victoriile lui Napoleon

erau o mîngîiere pentru înfrîngerile militare poloneze. Succesele lui pe cîmpul de luptă prevesteau posibilitatea renaşterii unei Polonii independente. Această perspectivă a fost nu numai o iluzie — Napoleon niciodată nu a avut de gînd să realizeze visurile polonezilor, ci speculînd doar sentimentele lor patriotice a folosit dragostea de ţară şi spiritul lor de sacrificiu — dar a lăsat în urmă un profund dezgust. Din ordinul împăratului tuturor francezilor, legiunile poloneze au comis nu numai fapte eroice dar şi infamante. Luptînd pentru libertatea lor, înnăbuşeau în sînge, alături de francezi, răscoala din Spania şi revolta negrilor din Haiti. Atacul ucigaş din defileul Somosierra, care a deschis armatelor napoleoniene calea către Spania, a fost o dovadă de curaj şi splendid spirit de sacrificiu. Măcelărirea apărătorilor Saragossei şi asasinarea haitienilor au făcut ca sacrificiul adus pe altarul patriei să stea sub un mare semn de întrebare, să fie stropit de sîngele vărsat pentru o cauză nedreaptă. Nu se poate lupta pentru propria libertate, îngenunchind alte popoare.

TRANSPUNEREA PE ECRAN

Adaptarea cinematografică a „Cenuşii" a fost o sarcină grea. Romanul este mult prea bogat, prea complex, cu o construcţie amplă plin de episoade incoerente dar aşezîndu-se ulterior într-un şir omogen, plin de splendide descrieri expresioniste, de reflecţii filozofico-morale, analize aprofundate ideologico-istorice, de poezie. O adevărată panoramă a unei epoci — interesantă, controversată, cu mai multe fire conducătoare, dezbinată — descrisă cu mare măiestrie. Un roman de aventuri deci, un studiu al moravurilor, un eseu politic, o disertaţie istorică şi o răfuială cu istoria — toate acestea la un loc. Wajda nu a vrut şi nici nu a putut să renunţe la toate acestea. A dat deci *Cenuşii* propriul ei echivalent cinematografic, o reîncarnare. Nu a transpus acest roman, dar a rămas fidel spiritului lui, conţinutului şi ideii lui. De aceea, filmul lui Wajda este o operă excepţională — şi cred că nu numai în limitele graniţelor Poloniei. Nu are nimic, sau în orice caz foarte puţin comun cu marile superproducţii din Vest, atît de la modă. Nu este un mare spectacol istoric — un şir de imagini bine pieptănate, ci o adevărată dramă artistică, în care istoria are legături puternice cu contemporaneitatea. *Cenuşa* este un film care s-a definit mai mult prin personalitatea regizorului şi a scriitorului decît prin condiţiile exterioare.

Bineînţeles că în film, în comparaţie cu romanul, s-a operat o deplasare a accentului. Wajda se referă la experienţele tragice ale polonezilor din ultimul război pentru că romanul conţine două tendinţe: o operă care povesteşte marea deziluzie, înfrîngerea şi suferinţa, şi totodată drama tinerei generaţii şi tragicele reversuri ale soartei Poloniei. Acest aspect al romanului l-a fascinat pe Wajda — este doar subiectul al aproape tuturor filmelor lui şi al întregei „şcoli poloneze!" Wajda priveşte *Cenuşa* cu ochii omului contemporan — prin prisma dramei poloneze din ultimul război şi a Răscoalei din Varşovia.

Drama de acum 150 de ani este privită de el în contextul a două mari teme contemporane: demascarea cruzimilor războiului, despuierea lui de nimbul legendei, iluziile pierdute, ironia istoriei. El a ales deci din istorie ceea ce era mai important: istoria ţării şi soarta eroilor ei. *Cenuşa* ca film reprezintă istoria maturizării generaţiei războaielor napoleoniene, istoria visurilor, străduniilor, sacrificiilor, înfrîngerilor şi iluziilor ei.

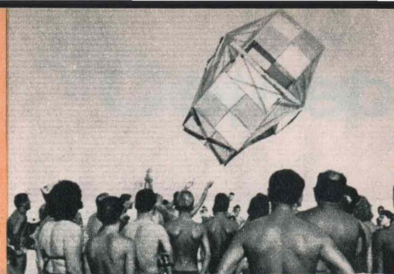
Filmul se compune din două părţi, din considerente dramaturgice prezentate împreună. În prima parte, regizorul a rămas credincios romancierului. Ca şi Zeromski, Wajda, în episoade succesive (un fel de note ale cronicii sociale şi de moravuri) zugrăveşte, prin eroii săi, imaginea vechii Polonii, arată felul de a trăi, obiceiurile, mentalitatea; apar generaţiile de veche nobilime din perioada dinainte de împărţirea Poloniei, de după prima împărţire şi generaţia nouă care tocmai intră în viaţă — generaţia napoleoniană. Această parte a filmului, într-un fel senină, colorată, plină de viaţă, ocupă două ore, dar pe măsura acumulării scenelor, acestea încep să vorbească prin vastitatea lor, devin într-adevăr imaginea ţării. În cea de-a doua — intervine istoria. Filmul îşi schimbă caracterul, încetează să mai fie o cronică, devine mai epic, mai dens. Polonezii luptă acum pe două fronturi: în Spania şi, la ei acasă, cu austriecii. Între două bătălii în ţară, la Raszyn şi la Sandomierz, regizorul introduce Saragossa — o superbă parte a povestirii, cea mai îndrăzneaţă prin mesajul ei acuzator, nefiind egalată prin nimic în cinematografia poloneză.

ŞCOALA POLONEZĂ REÎNVIE

Epilogul filmului *Cenuşa* este altul decît în romanul care trebuia să aibă o continuare. La Zeromski, eroii lui, Olbromski şi Cedro, pleacă cu armatele lui Napoleon spre Moscova. La Wajda, vedem retragerea lor după înfrîngerea de la Berezina. Îngheţat, orbit, la capătul forţelor, Rafal Olbromski, ridicîndu-se din zăpadă, vede o modestă escortă a împăratului francezilor. Printre aceştia, se leagănă pe cal şi Krzysztof Cedro. Napoleon se strecoară prin pustiul de zăpadă ca o fantomă, tăcut şi duşmănos. Numai strigătele soldaţilor lui credincioşi răsună ca şi înainte: „Trăiască Împăratul!" Dar nu mai sînt nici măcar soldaţi...

De ce discuţia asupra filmului lui Wajda a căpătat în Polonia un caracter atît de violent? Romanul lui Zeromski este prea cunoscut, pentru ca orice descifrare a lui să nu trezească imediat controverse. Filmul lui Wajda este o operă tăioasă, fără compromisuri în aprecierea morală şi politică a evenimentelor nu întotdeauna demne de laudă, şi care cu toate că aparţin istoriei provoacă şi astăzi durere, suscită controverse şi acuză. *Cenuşa* te obligă să gîndeşti! „Şcoala poloneză" revine pentru a treia oară pe ecran în cursul unui singur an, cel trecut, o dată prin *Prima zi de libertate* al lui Ford, a doua oară prin *Salto* al lui Konwicki, acum, şi cel mai acut, cu acest film al lui Wajda. Iar această revenire, în deosebi ultima, a provocat ca şi cu ani în urmă o mare vîlvă şi un ecou răsunător.

Mieczyslaw WALASEK





Pasiuni







Preludiu la un poem



Cronica documentarului

De ce să ne mulţumim cu puţin?

Sînt destul de puţine lucruri de semnalat în legătură cu ultimele două producţii prezentate de studioul „Sahia": *Pasiuni* (scenariul şi regia Jean Petrovici) şi *Preludii la un poem* (scenariul şi regia Mircea Popescu).

Din filmul lui Jean Petrovici este de reţinut ideea — intenţia realizatorului de a studia cinematografic cîteva fapte autentice care ilustrează o atitudine umană. Pasiunile din acest film — dragostea pentru porumbei, plăcerea de a construi zmee, interesul pentru vechiul mecanism stricat al ceasului din catedrala Sighişoarei — în aparenţă fapte diverse, mici ciudăţenii, lipsite de însemnătate ale unor oameni oarecare, constituie de fapt un excelent material pentru dezvoltarea unei teme poetice: nevoia omului de a iubi o îndeletnicire, necesitatea de a se consuma într-o activitate, cu toată fiinţa. În încăpăţînarea bizară a contabilului care înalţă, de o viaţă întreagă, fragile construcţii de hîrtie în văzduh, în tenacitatea pensionarului crescător de porumbei sau a mecanicului SMT obsedat de reînvierea orologiului medieval se condensează şi o adîncă, sinceră, aspiraţie spre frumos, o reală dorinţă de a trăi activ, pentru lucruri sau fiinţe pline de frumuseţe.

Felicitînd regizorul pentru ideea găsită — fiecare documentar ar trebui să se nască dintr-o asemenea descoperire — ne vedem în situaţia de a regreta faptul că el s-a mulţumit s-o ilustreze cinematografic, fără să caute un mod original şi armonios de aprofundare, plastică şi sonoră, a temei atacate. Dacă i-am fi cunoscut mai bine pe cei trei eroi — şi nu i-am fi privit numai, dacă am fi putut să-i urmărim îndeaproape în munca lor, fără să avem sentimentul că ei ştiu că sînt filmaţi şi pozează pentru asta — aşa cum se întîmplă în film — dacă cineaştii ne-ar fi îngăduit să visăm şi noi, alături şi împreună cu visătorii pe care i-a urmărit prin poem, dacă... Aici, neîmplinirile realizării ţin în primul rînd de o nu prea fericită alegere a formei: tratat într-o modalitate gazetărească — printr-o sumară descriere vizuală şi un comentariu foarte abundent, spiritual înflorit de Eugen Mandric — documentarul acesta a rămas un reportaj ca multe altele, şi nu a devenit poem, aşa cum cereau înseşi caracteristicile subiectului.

Un decalaj între potenţialul expresiv al temei şi calitatea exprimării ei cinematografice se observă şi în filmul *Preludii la un poem*, care încearcă să prezinte primul an din viaţa şantierului de la Porţile de Fier. Monumentalitatea lucrărilor, uriaşul consum de energie colectivă, grandoarea schimbărilor aduse în înfăţişarea naturii de către constructorii hidrocentralei dunărene se constituie în motive cinematografice din cele mai pasionante, pe care numita producţie se mulţumeşte să le consemneze, cu modestie. Fără voie ne amintim de documentarele atît de expresive, dramatice şi sobre, în acelaşi timp, inspirate din istoria nouă a Bicazului şi a Argeşului... De ce să lăsăm teme, subiecte, motive de inspiraţie atît de bogate să treacă pe lîngă noi, abia atinse, de ce să ne mulţumim cu puţin? O problemă care s-ar cuveni să-i preocupe pe documentarişti mi se pare a fi aceea a relativei „egalizări", la un nivel superior, a întregii producţii.

Studioul şi-a dovedit de mai multe ori posibilităţile creatoare mari. Şi alunecările temporare în planul realizărilor „de serviciu", din care lipsesc şi inspiraţia şi expresivitatea, se pot evita, cu un efort.

Ana Maria NARTI



Cîtă graţie, cîtă frumuseţe şi spiritualitate răspîndeşte Emmanuèle Riva în acest film! *(Hiroşima, dragostea mea)*

CRONICA CINEMATECII

Aurora

Există un dicţionar Larousse al cinematografului, redactat de un decan al criticii, profesorul Jean Mitry de la I.D.H.E.C. (Institut des Hautes Etudes Cinématographiques). La cuvîntul *Aurore* găsim aceste cuvinte: „Ar trebui douăzeci de pagini pentru a face exegeza acestui film, unul din cele mai frumoase din toată istoria cinematografului". Este şi nu este aşa. Căci există două estetici în arta ecranului. Una, cea veche, indispensabilă fazei de început (atît mută cît şi vorbitoare). O estetică merituoasă, ba chiar încă valabilă şi azi ca element alături de *altele*. Ea consistă din a evoca, instantaneu, prin imagini şi cuvinte, o situaţie morală (personală sau colectivă). Arta aici este de a face pe spectator să citească tîlcurile aşa cum el ar înţelege, direct şi imediat, sensul exprimat de literele dintr-o carte. Cea de a doua estetică nu urmăreşte să aleagă imagini şi cuvinte care să exprime idei, ci care să *ascundă* idei; idei la care nu ne-am fi gîndit la început, şi care ne vin după. Idei adesea (şi mai ales) cît se poate de deosebite de cele care ne veniseră întîi. Idei care nu provin din capriciul spectatorului, ci izvorăsc din opera însăşi, decurgînd din ea *cu necesitate*, fără posibilităţi alternative. Că autorul le-a vrut, aceste „urmări", conştient sau nu, puţin importă. Ele sînt înfipte în operă şi nu pot fi înlocuite cu altele. Iar cine le descoperă, este spectatorul. Numai el. Cu oarecare dificultate, şi mai ales cu mare încîntare.

Spectacolele noastre de cinematecă din luna februarie ne oferă două eşantioane interesante din ambele estetici. *Aurora* lui Murnau e o succesiune de simboluri impecabile, care îşi declanşează, toate, semnificaţia, limpede, fără greş, instantaneu. Iar tema este dintre cele mai originale. Un tînăr fermier, zăpăcit de o femeie de la oraş, vrea să lichideze tot şi să plece cu ea, după ce îşi va fi ucis propria lui soţie simulînd o răsturnare cu barca. Cînd e să-şi execute planul, ezită şi renunţă. Subiectul e luat după Suderman *(Reise nach Tilsit)* şi-i identic, pînă aici, cu viitoarea „Tragedie americană" a lui Dreiser, precum şi cu multe alte poveşti de astfel de asasinate conjugale (v. şi *Monsieur Verdoux)*. Dar partea originală e că bărbatul se răzgîndeşte, fiindcă e cuprins nu numai de oroare şi de remuşcare, ci mai ales de o incomensurabilă dorinţă de împăcare, o poftă de a aduce milioane de dovezi de dragoste pentru aceea pe care, cu un minut înainte, voise să o omoare. Ea înţelege, se îngrozeşte şi fuge în oraş. El o urmăreşte şi caută s-o împace. Ea rezistă, el insistă, şi încet-încet, ea începe să-l creadă. Apoi îl crede de-a binelea. Şi, ajunşi în oraş, încep să sărbătorească împăcarea. Mai mult de jumătate din film e compusă din imagini care zugrăvesc această reconciliere imensă. Fiecare acţiune a lor ia alură de sărbătorire, de celebrare, de aniversare. Într-adevăr, ei sărbătoresc prima şi ultima lor împăcare; ultima, fiindcă e definitivă. Măiestria lui Murnau (scenariul e de cele-

brul Carl Mayer, specialistul „Kammerspiel"-ului) de a inventa zeci şi zeci de cadre exprimînd mereu altfel această idee; apoi cantitatea mare de evenimente care nu-s peripeţii de roman, ci un caleidoscop de tablouri ale aceleiaşi drame sufleteşti; apoi arta fotografică a lui Karl Struss care, nu pentru atunci, în 1927, dar chiar şi pentru azi ne oferă aici pagini de adevărată antologie operatoristică; toate acestea fac din *Sunrise* un film cu totul remarcabil. Jocul cam melodramatic al lui George O'Brien şi al lui Janet Gaynor nu supără prea tare; ceea ce supără poate mai mult este lungimea montajului. Fiecare cadru durează cam de 3 ori cît îi trebuie spectatorului ca să înţeleagă tîlcul (de altfel totdeauna interesant). Amintiţi-vă scena cu ridicarea bretelei de la decolteul unei cucoane. Bărbatul i-o ridică de 10 ori în loc de cel mult 3, cît ar fi ajuns ca să ne dea sentimentul care trebuia. Încă o dată filmul acesta este într-adevăr, cum scriu istoriografii, o „capodoperă". *Dar o capodoperă aşa cum filmele de azi nu vor să mai fie, şi cum nici nu mai trebuie să fie.* A şaptea artă vrea acum altceva, merge spre altceva. Spre acea „colaborare cu spectatorul" de care vorbeam. O colaborare în care colaboratorul nu schimbă, ci întregeşte, completează ideile şi intenţiile colaboratorului. Filmul *Hiroshima, mon amour* se numără printre rarele adevărate capodopere ale acestei tendinţe noi. Care nu este doar *una din* tendinţele noi de astăzi, ci singura tendinţă care dă artei cinematografice azi dreptul de a se numi *mai departe*, artă.



Victor Mc Laglen şi Margot Grahame, într-o operă trecută în toate tratatele de istorie a filmului ca un apogeu: Denunţătorul

Hiroşima, dragostea mea

O tînără franţuzoaică, venită la Hiroşima să „turneze" într-un film despre pace, întîlneşte un japonez. Unde, cum? Nu ni se spune şi, de la început, înţelegem bine de ce nu are nici o importanţă să ştim cum au ajuns ei să se îndrăgostească unul de altul nu în mod nebunesc, ci în mod absolut. În cele cîteva ceasuri petrecute împreună (sînt în ajunul plecării ei acasă la Paris), îşi spun *tot*. Nu pentru că au reuşit să-şi povestească întreaga biografie, dar pentru că genul de lucruri care şi le spun şi *felul cum* şi le spun arată limpede că nimic nu va putea rămîne vreodată ascuns între ei. Arta literară a Margueritei Duras, măiestria cu care mînuieşte dialogul sînt exemplare. Iar jocul artistei Emmanuèle Riva este uluitor. Cîtă graţie, cîtă frumuseţe şi spiritualitate răspîndeşte ea aci! Tot ce face este în acelaşi timp subtil şi instinctiv; cu pasiune simţit, dar perfect spontan, aproape inconştient, ca o somnambulă trează, care-şi trăieşte trecutul şi viitorul cu intensitate şi un neînchipuit belşug. În istoria amorului adevărat, a amorului-contopire, opus amorului-*moşie* (feudă), *Hiroşima* este un moment nou şi splendid. Fata asta mai iubise o dată aşa. Aşa, adică total şi atîta de motivat, încît n-avea nevoie să caute motive precise. Iubise pe un soldat neamţ, din timpul ocupaţiei, ucis de partizani şi mort în braţele ei. Pare straniu un asemenea amor, în atmosfera aceea de ură atroce şi aşa de justificată contra ocupantului. Acum ea se va îndrăgosti fulger de un japonez, un om mie la sută străin de ea (cum o şi spune textual scenarista, Marguerite Duras). De ce? Din nevoia de a sfida? De a scandaliza? Din perversitate? Nu. Din nou intervine instinctul. Un nobil instinct de fraternizare. În faţa nenorocirii imense abătută pe acest oraş, femeia simte că nevoia ei de amor total nu poate avea alt amant decît un japonez. Aceasta e cauza pentru care s-a îndrăgostit de un japonez. Ideea de pace, de luptă contra războiului, încolţise în sufletul ei cu cincisprezece ani înainte ca acest sentiment să facă obiect de congrese internaţionale şi reuniuni mondiale. Îl exprimase, acel sentiment, aşa cum i-a venit întîi, aşa cum îl poate veni unei adolescente: iubind, sufleteşte şi trupeşte, pe un om care poartă stigmatul calităţii de duşman. Aşa se explică de ce ea consideră că primul amor cu neamţul şi cel de-al doilea cu japonezul nu-s decît unul singur, unul şi acelaşi amor. Iar el, departe de a fi gelos, este în culmea fericirii cînd se vede asociat de ea, contopit de ea, cu celălalt.

Aceste gînduri şi multe altele, care ar umple zeci de pagini, sînt gîndurile spectatorului, deduse treptat, dealungul vorbelor pe care, picătură cu picătură, le distilează buzele acestei mari actriţe. Coeficientul de „colaborare cu spectatorul", această colaborare care este *magna charta* a cinematografului de azi şi de mîine, niciodată nu a fost aşa de mare ca în acest film al lui Alain Resnais.

Trubadurii diavolului

Alt celebru film. Autorul e Carné. Titlul adevărat: *Musafirii nopţii (Les visiteurs du soir)*, după scenariul lui Prévert. Este cu mult cel mai reuşit din filmele ca să zic aşa *medievale*, gen în care avea să lucreze, cu un succes intermitent, Jean Cocteau. De data asta, supranaturalul are o nuanţă pe care nu o găsim nici în filmele lui René Clair, nici în cele de gen *La Belle et la Bête*, deşi ideea e comună tuturor acestora, anume că dragostea e o putere mai mare decît vrăjitoria, pe care o răpune relativ lesne. Dar în filmul lui Carné mai e ceva. Lumea aceea unică în lume, care e lumea evului mediu, aşa de tare credea în diavol, încît ne face şi pe noi spectatorii, nu zic să credem în diavol dar să ni se pară că toţi oamenii aceia care defilează dinaintea ochilor noştri în incinta castelelor sau în pădurile care înconjoară donjoanele — că toţi acei oameni, dacă diavolul n-ar exista ca să se amestece în treburile lor, ne-ar părea că nu-s adevăraţi, că nu-s autentici, că nu-s locatari veritabili ai acestei epoci medievale. O asemenea ciudată ridicare a neadevărului la rangul de adevăr graţie unei complicităţi cu culoarea locală şi parfumul vremii, această păcăleală consimţită este ceva delicat şi delicios. Iar Arletty şi Marie Déa, în rolurile lor aşa de diferite, contribuie în bună parte la această vrajă. Singur Jules Berry e cam agasant, cu stilul său de neastîmpăr muscular şi cu aerul său perpetuu de a se gusta pe sine.

Denunţătorul

lui John Ford, cu magistrala interpretare a lui Victor Mc Laglen este o altă operă trecută în toate tratatele de istorie a filmului ca o capodoperă şi ca un apogeu. Este povestea unui trădător din mişcarea Sinn Fein de autonomie a Irlandei. Filmul ne arată trădarea, descoperirea trădătorului şi execuţia lui (e împuşcat în biserică). Opera este între altele remarcabilă prin luminozitatea scenelor de întuneric de pe străzile şi din tavernele Dublinului. Iată de ce este mare păcat că cinemateca dispune de o copie atît de uzată. Totuşi e o catastrofă mai mică şi mai pardonabilă decît nesubtitrarea *Hiroşimei*, film 80% bazat pe frumuseţea cuvintelor şi felului în care sînt spuse. Desigur, subtitlurile nu înlocuiesc arta interpretării Emmanuèlei Riva, dar graţie suprimării traducătorului ele permit măcar celor ce ştiu franţuzeşte să scape de acest asasinat. Hotărît lucru, subtitrarea e totdeauna o soluţie.

D. I. SUCHIANU

FILME ŞI VORBE

Televiziunea face filme pentru nevoi proprii şi probabil că în felul acesta dă un răspuns şi întrebării dacă există o cinematografie specifică pentru micul ecran... Tot practica rezolvă, în cele din urmă, chestiunile teoretice controversate. Cum ar trebui să fie aceste filme este greu de statuat din afara studioului. Fără îndoială că e de dorit să aibă o anume funcţionalitate în raport cu programele şi să strălucească mai ales prin acele caracteristici pe care ne place să le identificăm în emisiunile optime: instantaneitatea imaginii, nervul ritmului, laconism, sens clar, structură compoziţională stringentă, spirit. E de presupus că pe măsură ce secţia de creaţie cinematografică de la televiziune se va dezvolta, vor lua naştere aici nu numai jurnale şi documentare ci şi filme distractive de scurt metraj, seriale, filme-conferinţă, filme-spectacol, filme publicitare şi altele, a căror formulă nu are cum fi statornicită de pe acum.

Normal e ca aici să nu se cheltuiască energie şi mijloace materiale pentru dublarea activităţii studiourilor cinematografice. E adevărat că paralelismele nu pot fi definite totdeauna cu precizie (şi evitate în consecinţă) dar aşa cum n-ar avea rost deocamdată ca televiziunea să întreprindă filme artistice de lung metraj cu actori, tot astfel e nefolositor a se realiza documentare generale de tipul celor din producţia curentă a studioului „Sahia". O peliculă de acest fel, prezentă totuşi în catalogul televiziunii,

VALEA FRUMOASEI,

relevă nu numai fenomenul de repetare ci şi calitatea scăzută a mimetismului — căci cei ce au făcut filmul repetă erori şi neajunsuri specifice perioadei infantile a studioului cinematografic respectiv, în special păcatul ilustrativismului. Se urmăreşte cursul rîului Sebeş, făcîndu-se frecvente incursiuni pe maluri, în literatură, istorie, etnografie, artă populară, morărit, păstorit, floră şi faună, cu un comentariu torenţial care potopeşte imaginile şi cu imagini fumurii care revin mereu, obositor. Rîvna literaturizării e atît de aprigă, încît cînd sîntem anunţaţi că s-a prins pe bandă magnetică momentul rar al boncăluitului cerbilor în pădure, crainicul se repede atît de năvalnic să se întrebe „ce-şi vor fi spunînd cerbii oare?", încît mugetul preţios este cu totul înnăbuşit şi animalele rag mute spre cerul vînăt, pe propoziţiuni lirice omeneşti. Totul e lung, leneş şi flasc.

Cînd scopul e definit mai precis şi munca îndeplinită în perspectiva funcţionalităţii, se obţin rezultate mai meritorii, ca în

BUNĂ DIMINEAŢA, ALUMINIU!

(redactor N. Holban), o relatare de valoare informativă reală asupra drumului acestui metal de la minereu la bara modelată. Se filmează cu o atenţie concentrată oamenii ce supraveghează uriaşele instalaţii automatizate, relevîndu-se mişcătoare amănunte biografice. Reuşit e şi documentarul arheologico-istoric

SARMIZEGETUSA,

cap de serie într-un util ciclu „Monumente", film-conferinţă bine construit, scris cu emoţie a evocării şi sentiment patriotic autentic şi căruia nu-i lipsesc decît cîteva planuri de ansamblu ale străvechii cetăţi dacice.

În ambele, partea vorbită ar fi comportat, fără pagubă, prescurtări; primului i-ar fi fost utilă şi o revizuire. Cînd un tînăr tehnician îl prezintă spectatorului pe prietenul său menţionînd „sîntem căsătoriţi amîndoi", impresia primară e de stupoare. În documentarul istoric, aparatul rătăceşte prea mult prin peisaje neutre. E, în genere, de nădăjduit într-o meditaţie a cineaştilor de la televiziune asupra principiului eficient al economiei în expunere.

Cu simpaticul film scheci

MINIATURI ÎN... OPERETĂ

intrăm într-un alt regn estetic, aici furnizîndu-ni-se una din ipostazele practice în privinţa căilor de cucerire a specificităţii. Pe ecranul mare acest film s-ar simţi străin; dar pe ecranul mic, înşiruirea spirituală a unor momente cîntate şi dansate, montate cu trucaje şi într-un decor surîzător, se integrează familiar ambianţei emisiunilor distractive. Are, ce-i drept, şi temperatura umoristică scăzută a acestora şi lipsa de rigoare în selecţia materialului, dar creatorii (Marianti Banu şi I. Brucăr) şi-au propus nu să imite ci să inventeze mijloace cinematografice pe coordonatele televizorului, şi în asemenea condiţii chiar şi izbutirea parţială e revelatorie.

Exemplar însă în ce priveşte cercetarea conexă, fertilă a acestui dublu univers e filmul lui Valeriu Lazarov

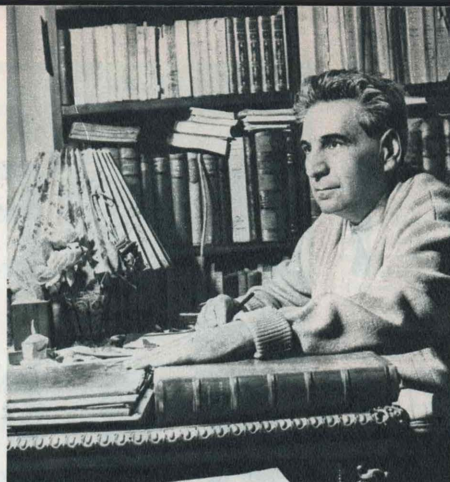
VORBE DE CARTON,

arhitecturat pe tema cuprinderii în imagini a salonului internaţional de artă fotografică. Nu e nici documentar, nici film artistic, e şi realitate compusă şi o ficţiune atît de apropiată încît îţi dă sentimentul realului. Iar senzaţia cea mai puternică e că asişti nu la un film ci la o emisiune pe viu, în care e propusă o tehnică personală a compoziţiei cadrului. Mobilitatea aparatului e surprinzătoare. Se face un decupaj ingenios prin rapiditate şi se foloseşte un principiu insolit de montaj, care dinamizează imaginile statice. Acest film de televiziune, putînd fi denumit astfel fără rezerve, porneşte de la o idee bogată şi de la o schemă literară pauperă. Ideea bogată (regizorală) e că expoziţia de fotografii reprezintă o lume, care în sala unde a fost adăpostită poate fi înţeleasă după nişte legi noi, ale ei, pozele — adică peisajele, oamenii, clădirile, animalele, maşinile, umbrele, luminile, florile — putînd intra într-un lanţ de relaţii determinate de împrejurarea nouă că expoziţia le-a făcut să-şi încrucişeze destinele. Regizorul şi-a propus deci, inspirat, să descopere aceste relaţii inedite, imaginîndu-şi că după închiderea sălii pozele prind viaţă — cam aşa cum păpuşile lui Hoffman din Coppelia se însufleţesc de îndată ce rămîn singure, trăindu-şi comediile şi dramele existenţei lor tainice. Convenţia astfel creată, fotografiile capătă identitate şi, treptat, un portret de bătrînă pare gravat de Callot, un altul — schiţat de Daumier, un nud — luminat de un amurg al lui Renoir. Oamenii prind grai şi comunică, vocile actorilor adecvîndu-se, adesea, pozelor cu precizie. Se stabilesc intersectări, convergenţe şi divergenţe, apropieri şi depărtări, fluxuri şi refluxuri de simpatie, într-o mişcare originală, alertă, continuă. O asemenea orchestrare amplă a temei a făcut cîndva epoca de glorie a documentarului, care descoperise la date şi moduri felurite — prin Flaherty, Vertov, Ivens, Grierson, Cavalcanti şi mulţi alţii — existenţa unei epici intrinseci a faptului de viaţă, ce trebuie doar prospectată şi scoasă la lumină, iar uneori recompusă cu uneltele fanteziei, niciodată însă inventată pentru a fi aplicată silnic realităţii. După ce a găsit (sau regăsit) în felul său acest adevăr, Valeriu Lazarov n-a mai dovedit şi curajul de a explora în adîncime şi s-a supus unei scheme comode şi facile, oferite de un scenariu anodin (Radu Anagnoste), o povestioară oarecare (despre bîrfelile din jurul unui presupus amor a doi tineri) şi a claustrat deodată investigaţia (ce putea fi pasionantă) într-un perimetru mic, reducîndu-se pînă la urmă la poanta săracei anecdote.

Şi aşa însă, cîştigul e important, căci s-a pronunţat în aceste *Vorbe de carton* o făgăduială de individualitate în materie de formă — tocmai în acel compartiment al televiziunii în care domină încă, printr-o indiscutabilă autoritate, arta cea mai dinamică în ce priveşte evoluţia expresiei, filmul.

Valentin SILVESTRU

Scriitorii români și filmul



George CĂLINESCU despre a 7-a artă

În focul unei polemici purtată acum aproape 30 de ani cu prilejul prezentării filmului realizat de Reinhardt după „Visul unei nopți de vară", un pasionat — și tînăr — critic cinematografic, pe nume D.I. Suchianu, denunța în culmea indignării lipsa de înțelegere a oponentului său pentru însuși obiectul în discuție — cinematograful. „... *Și dacă Aristarco — scria el — va mai spune — cum a mai spus-o deja — că personal consideră că cinematograful, nu e o artă, mizantropia d-sale profesională va justifica și asta!*".

Acuza aceasta niciodată respinsă de Călinescu pare confirmată de cele cîteva paradoxuri de loc măgulitoare la adresa artei filmului puse în circulație de semnatarul cronicii mizantropului („... *filmul e o artă supusă relațiilor de tot felul ca îmbrăcămintea și cîntecul de lume, sau ca arta culinară... El nu dă o plăcere de idei ca teatrul, ci o plăcere de senzații ca savarina și iubirea fizică*", Adevărul literar și artistic din 16. II. 1936), de raritatea articolelor publicistului Călinescu pe teme cinematografice sau de lipsa de referire a scriitorului Călinescu la preocupările de aceeastă natură ale eroilor săi. (Excepție face „Cartea nunții"; aici scriitorul precizează că Vera seamănă cu Coleen Moore, ba și cu Greta Garbo, Dora cu Dolly Haas și Lupe Velez, Lola cu Joan Crawford și Boby cu Maurice Chevalier. Boby colecționează fotografiile actrițelor, visează să sosească la Berlin à la Harry Piel, are ca ideal feminin pe Marlene Dietrich și Anny Ondra și îl imită pe Rudolf Valentino. Interesant e că acești actori apar și în articolele despre cinematograf ale lui Călinescu). Și totuși lucrurile nu stau așa!

Deși lasă uneori impresia că ar nega cinematografului „drept de cetate" în lumea artelor, Călinescu formulează pătrunzătoare propoziții estetice cu privire la obiectul și particularitățile celei de a șaptea arte; atunci cînd pare străin de evoluția fenomenului cinematografic, publicistul dovedește o atentă urmărire a devenirii acestuia, competență și gust în delimitările sale critice; și deși pare a lăsa de obicei în afara orizontului spiritual și preocupărilor eroilor săi această „pîine zilnică" a omului secolului 20 care e filmul, scriitorul dovedește în practică asimilarea unor procedee apropiate artei moderne a filmului.

În cele ce urmează vom încerca — în cadrul unui succint montaj — să prezentăm cîteva dintre cele mai interesante, valabile și azi formulări călinesciene despre film.

Să definim obiectul cinematografului

„... Eroarea celor mai mulți e de a confunda cinematograful cu teatrul și a-i aplica criteriile celui din urmă. Caracterul emoției cinematografice nu este însă dramatic și a face critica subiectului, a concentrării scenelor, a deznodămîntului și a expresiei retorice este a păși pe teren străin... Filmul înrîurește, asemenea poemului, printr-un ritm lent, prin asociere de imagini, desfășurată într-o succesiune de stări emotive, adică prin sugestie. Valurile unei mări izbite zgomotos de dig, după o scenă de zbucium nocturn, nori acoperind neguroși luna în preajma unei tragedii, copaci goi, austeri, succedînd scenelor de desnădejde sterilă, fără soluție, iată de pildă comentarii și mijloace de expresie ale stărilor în cinematograf. *Emoția cinematografică* (...) *e de natură poetică*... (România literară — 2. IV. 1932).

...Esența cinematografului...

e tocmai zugrăvirea mediului moral al unui popor, elementele acestei arte fiind un *realism... cotidian* și *stilizarea aspirațiilor maselor* (...); *observația măruntă a vieții* formează baza de operație a cinematografului. Laptele care dă în foc, mașina de călcat uitată cu fum pe un pantalon, strigătul unui locatar în gang, dezordinea matinală a unui pat și jurnalul puțin ieșit din cutia poștală a unui apartament, sînt elementele mult mai eficace (într-un film — n.n.) decît retorica abstractă... (România literară — 23. IV. 1932).

Metafora

...Cinematograful folosește curent metafora, însă în modul cel mai potrivit, fiindcă acolo orice greșeală duce la absurditate. Bunăoară un individ în prada furiei izbește cu pumnul în masă și un zgomot de sticlă spartă răsună. Deodată, se înfățișează un țărm stîncos de mare în care lovesc valurile. Este un fel de a spune că furia omului este ca furia mării... (Principii de estetică, pag. 89).

Piesa cinematografică nu e alcătuită dintr-un text și o interpretare. *Imaginea globală a lucrurilor*, aceasta e piesa! (Adevărul literar și artistic — 21. I. 1936).

...Poezia de după război a fost mult influențată de tehnica cinematografică. Asociațiile îndepărtate între imagini, emoții cosmopolite obținute prin citare de date biografice exotice; roata locomotivei răsucindu-se brusc în osia sa unsuroasă, apa mării spintecată de prora vaporului, străzi întretăiate și suprapuse, picioare urmărindu-se, adică *procedee dinamice de a sugera ritmul repede al epocii noastre*..." (România literară — 2. IV. 1932).

Actorul

„... De ce ne-am mistifica? Noi ne ducem la cinematograf pentru actori! Greșim cînd judecăm însă filmul cu măsurile teatrului și m-a mirat întotdeauna alergarea unora după filme jucate admirabil de actori de teatru... Se spune că actorul „joacă" sau „interpretează", dar expresiile astea mi se par nepotrivite. Actorii nu joacă, ci trăiesc și, mai ales, nu trebuie să pară actori... (Adevărul literar și artistic — 16. II. 1936). Aceasta e o lege capitală după care în cinematograf un actor nu prețuiește prin cît interpretează, ci prin cît sugerează cu fizicul său, adică prin capacitatea sa de emisie simpatetică. România literară — 23. IV. 1932).

...Noi iubim un artist nu pentru că joacă bine, ci pentru că răspîndește anumite efluvii simpatetice. Cine o admiră în chip ideal, transmite asupra ei toate aspirațiile sale de ordin sentimental și e de ajuns ca această femeie să privească în liniște, în depărtări vagi, fără dramatism, pentru ca inima noastră să bată cu emoție... (România literară — 2. IV. 1932).

...Actorii francezi sînt actori de teatru, adică măști abstracte, distinse sau șterse, care poartă tiranic pe fața lor uniformitatea expresiei de culise. Actorii aceștia pot fi simpatici pe scenă, dar sînt umbre pe ecran, fiindcă în orice haine s-ar îmbrăca, rămîn veșnic actori și prin aceasta străini de realitatea vieții cotidiene. În cinematograf, care trăiește din aprobarea maselor, ce poate spune o femeie-manechin, care fie subretă, fie lucrătoare, fie fată de patron, rămîne mereu actrița cu zîmbet convențional, lipsită de sentimentalitate?... (România literară — 23. IV. 1932).

Natura de viață directă a filmului cere înlăturarea actorului tipic și aducerea de fiecare dată a ființei cu totul necunoscute, ca și autentice... (Adevărul literar și artistic — 16. II. 1936). Cînd lumea se va pătrunde de esența poetică și decoratică a cinematografului (...) atunci toți își vor da seama că nu e cu putință, ca la operă, ca o matroană obeză și în vîrstă să cînte rolul Margaretei, sub cuvînt că are o voce admirabilă"... (România literară — 2. IX. 1932).

Feeria cinematografică, desenul animat

„Echilibrul dintre spectacol și poezie este într-adevăr foarte greu de găsit. În orice caz, disproporția se naște acolo unde regizorul începe să se amestece în visarea noastră și să ne-o împiedice, să ne spună adică mai mult decît trebuie. Poezia se împacă rău cu regia, de aceea, cele mai multe feerii sînt pantomimice... Miraculosul nu poate fi înfăptuit în cinematograf decît într-un singur chip: pe calea desenelor animate. Acolo totul pornește din imaginație și libertate și idee de natură, întocmai ca în artele plastice, nu vine să contrazică viziunea artistului... (Adevărul literar și artistic — 29. V. 1936). Da, feeria se poate realiza și în filmul fotografic, dar prin sugestii, prin fuga de contingent!"... (Adevărul literar și artistic — 16. IV. 1936).

B. T. RÎPEANU



PROCESUL ALB

O producţie a studioului cinematografic Bucureşti. Scenariul: **Eugen Barbu.** Regia: **Iulian Mihu.** Imaginea: **Aurel Samson.** Muzica: **Anatol Vieru.** Montajul: **Lucia Anton.** Decoruri: **Liviu Popa.** Cu: **Iurie Darie, Marga Barbu, Gina Patrichi, George Constantin, Toma Caragiu, Gheorghe Dinică, Lica Gheorghiu, Gheorghe Cozorici, Jean Constantin, György Kovacs.**



Redactor-şef: Ecaterina OPROIU

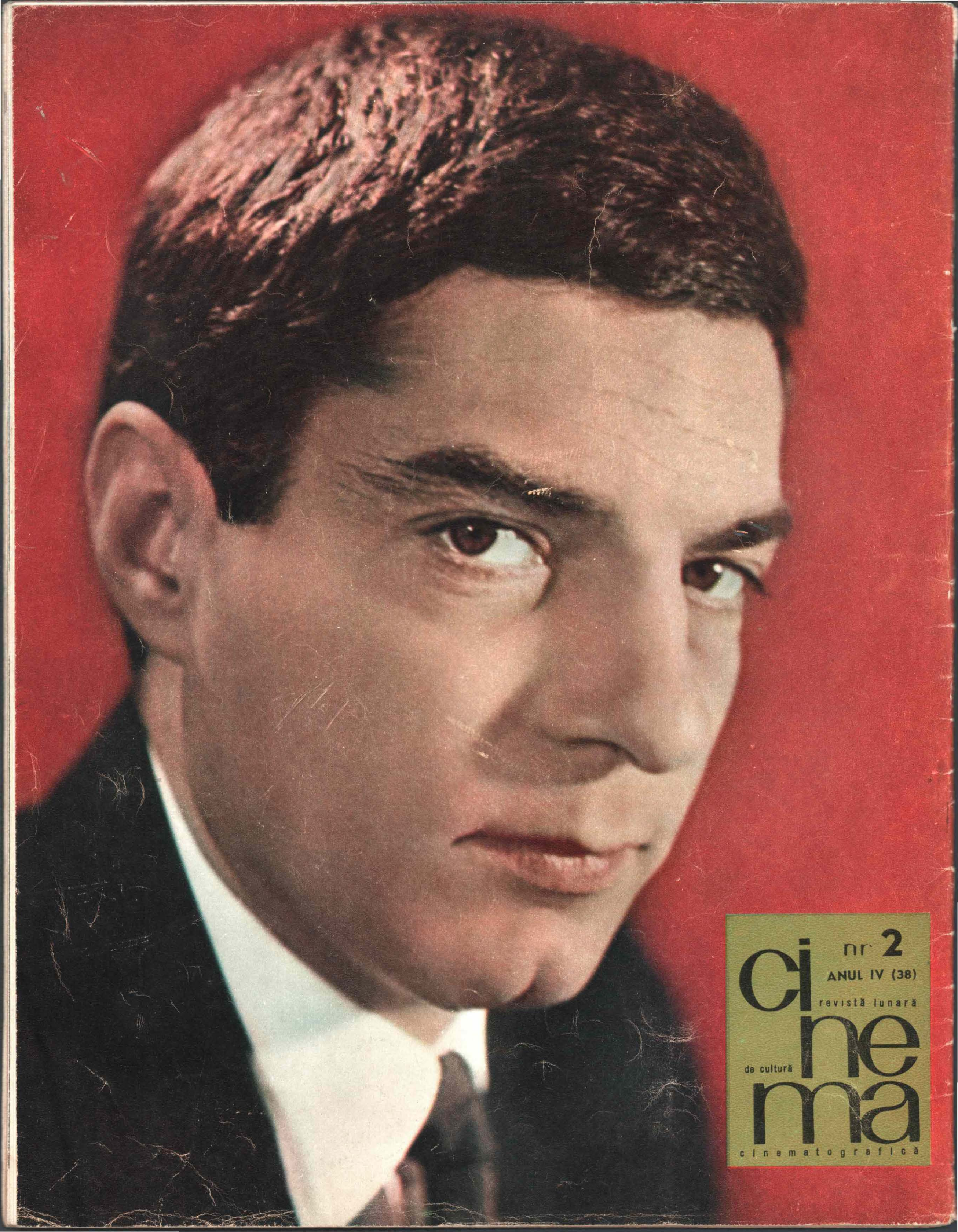
Redactor artistic: Vlad Muşatescu
Prezentarea tehnică: Ion Făgărăşanu

Redacţia şi administraţia: Bucureşti, Bd. Gheorghe Gheorghiu-Dej nr. 65

Tiparul executat la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii" — Bucureşti

Abonamentele se fac la toate oficiile poştale din ţară, la factorii poştali şi difuzorii voluntari din întreprinderi şi instituţii. Exemplarul 5 lei

41.017


nr 2
ANUL IV (38)
ci
revistă lunară
de cultură
ne
ma
cinematografică